ИСКУССТВО КИНО

1972 4

ПОЗДРАВЛЯЕМ

с 70-летием

СОКОЛОВА ИППОЛИТА ВАСИЛЬЕВИЧА, киноведа, кандидата искусствоведения и технических наук, написавшего книги «Киносценарий», «Как сделаны звуковые фильмы», «Чарли Чаплин», «Выразительные средства кино», «История изобретения кинематографа» и множество статей по истории киноискусства и кинотехники

с 60-летием

ЮРЕНЕВА РОСТИСЛАВА НИКОЛАЕВИЧА, заслуженного деятеля искусств РСФСР, доктора искусствоведения, киноведа, автора книг «Советский биографический фильм», «Александр Довженко», «Советская кинокомедия», «Смешное на экране», «Канн—Москва—Венеция. Кинофестивали», «Броненосец «Потемкин» Сергея Эйзенштейна», «Краткая история советского кино» и многочисленных статей по истории и теории советского и зарубежного кинематографа

с 50-летием

РОСТОЦКОГО СТАНИСЛАВА ИОСИФОВИЧА, народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, кинорежиссера, поставившего фильмы «Земля и люди», «Дело было в Пенькове», «Майские звезды», «На семи ветрах», «Герой нашего времени», «Доживем до понедельника»

с 50-летием

МАТВЕЕВА ЕВГЕНИЯ СЕМЕНОВИЧА, народного артиста РСФСР, актера и кинорежиссера, снимавшегося в фильмах «Искатели», «Дом, в котором я живу», «Восемнадцатый год», «Поднятая целина», «Воскресение», «Родная кровь», «Ярость» и других, поставившего фильмы «Цыган», «Почтовый роман», «Смертный враг»

ИСКУССТВО КИНО 4
1972

Ежемесячный журнал
Орган
Комитета по кинематографии
при Совете Министров СССР
и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор Сурков Е. Д.

Редколлегия: Баскаков В. Е.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Козинцев Г. М.
Королева М. Е.
Махнач Л. В.
Михалевич А. В.
Новогрудский А. Е.

Зам. главного редактора Орлов Д. К.
Парамонова К. К.
Ростоцкий С. И.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.

Ответственный секретарь Сулькин М. С.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор Антонова Т. М.
Технический редактор Гродская Р. М.
Корректор Ярошевская С. Л.

На 1-й стр. обложки — П. Мирошниченко в роли Веры и М. Глузский в роли Ивана Степановича в фильме «Пришел солдат с фронта» (режиссер-постановщик Н. Губенко, «Мосфильм»)

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН

1
А. Караганов Критика—фильмы—жизнь

ЕДИНАЯ, МНОГОНАЦИОНАЛЬНАЯ...

23
Георгий Кублицкий Десять минут: и много и мало...

34
Ромас Гудайтис Ступени к новому

ДИСКУССИИ

49
Александр Михалевич О внутренней зрелости художника

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

59
К. Славин Суд памяти и время

67
И. Варшавская Молодые о «Молодых»

77
В. Беляков Шестьдесят минут с Николаем Амосовым

ФИЛЬМ НАХОДИТСЯ В ПРОИЗВОДСТВЕ...

83
Ф. Французов Там, где строят города...

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ. МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

97
Григорий Козинцев Пространство трагедии

ТРАДИЦИИ, УХОДЯЩИЕ В ЗАВТРА

114
Л. Арнштам Человек, проживший тысячу жизней

136
Памяти художника-коммуниста

ЗА РУБЕЖОМ

137
К. Разлогов Признаки перемен

152
Отовсюду

159
Фильмография

СЦЕНАРИЙ

161
В. Ежов, В. Жалакявичус «Это сладкое слово—свобода!»

Iskusstvo Kino
Cinema Art

THE TIME AND THE SCREEN

Alexander Karaganov Criticism-Films—Life (page 1).
On the problems of cinema posed by the decision of the Central Committie of CPSU «On the Literary and Art Criticism».

ONE, MULTINATIONAL

Georgy Kublitsky Ten Minutes—Both Much and Little... (page 23).
Critical analysis of a documentary series «Through the Soviet Union in Ten Minutes».

Romas Gudaitis Steps Toward the New (page 34).
Review article on the Lithuanian cinema.

DISCUSSIONS

Alexander Mikhalevich On the Inner Maturity of an Artist (page 49).
About the direction of an artistic quest.

NEW FILMS

Konstantin Slavin The Tribunal of Memory and the Time (page 59).
Review of the film «The Memory» (Mosfilm).

Irina Varshavskaya The Young about «The Young» (page 67).
Review of the film «The Young» (Mosfilm).

Vyacheslav Belyakov Sixty Minutes with Nikolai Amosov (page 77).
Review of the film «Nikolai Amosov» (Kievnauchfilm).

FILMS IN SHOOTING

Felix Frantsuzov Where the Cities Are Beeing Built... (page 83).
About the shooting of the film «The City Builders» (M. Gorky Film Studios).

THEORY AND HISTORY. MEMOIRS AND PUBLICATIONS

Grigory Kozintsev The Space of Tragedy (page 97).
Director about his work at the film «King Lear» (continuing).

TRADITIONS THAT LAST TOMORROW

Lev Arnshtam The Man Who Lived Thousand Lives (page 114).
Memoirs about a prominent Soviet film director Alexander Dhovzhenko.

In Memoriam of a Communist Artist (136).

ABROAD

Kirill Razlogov Signs of Changes (page 137).
On the present state of the French cinema viewed through the mirror of the French film periodicals.
From Everywhere (page 152).

Filmography (page 159).

SCRIPT

Valentin Ezhov «This Sweet Word — Freedom!» (page 161).
Vitautas Zhalakyavichus

Адрес редакции: 125 319 Москва, А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72. А-02730. Подписано к печати 23/III 1972 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 40750 экз. Заказ 1407. Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105.

Итоги V Всесоюзного кинофестиваля в Тбилиси

Жюри в составе: С. Бондарчук (председатель), Л. Атаманов, М. Богданов, Л. Голуб, И. Кокорева, П. Кувик, К. Парамонова, М. Пилихина, Г. Рошаль, В. Санаев, Г. Сеидбейли, В. Соловьев, Е. Сурков, Г. Цилинский, С. Чиаурели, Л. Чурсина, Р. Чхеидзе.

ПО ХУДОЖЕСТВЕННЫМ И МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫМ ФИЛЬМАМ:

Главный приз и премия присуждены кинофильмам «Битва за Берлин» и «Последний штурм» (киностудия «Мосфильм»), завершающим киноэпопею «Освобождение», ярко и правдиво отражающим исторический подвиг советского народа в Великой Отечественной войне.

Призы и премии за утверждение на экране традиций народного героического эпоса присуждены кинофильмам «Захар Беркут» (киностудия имени Довженко) и «Рустам и Сухраб» (киностудия «Таджикфильм»).

Приз и премия за лучший фильм о современном советском человеке — фильму «Тепло твоих рук» (киностудия «Грузия-фильм»).

Приз и премия за лучший фильм для детей и юношества присуждены кинофильму «Ох, уж эта Настя!» (Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького).

Диплом и премия за вклад в разработку жанра кинокомедии — режиссеру-постановщику Леониду Гайдаю (киностудия «Мосфильм») и режиссеру-постановщику Тенгизу Абуладзе (киностудия «Грузия-фильм»).

Приз и премия за лучший мультипликационный фильм — фильмам «Чебурашка» и «Сеча при Керженце» («Союзмультфильм»).

Диплом и премия за лучший сценарий — авторам сценариев фильмов: «Ох, уж эта Настя!» (Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького — Валентине Спириной и «Тепло твоих рук» (киностудия «Грузия-фильм») — Сулико Жгенти.

Диплом и премия за режиссерскую работу — режиссерам-постановщикам фильмов: «Невестка» (киностудия «Туркменфильм») — Ходжакули Нарлиеву и «Драма любви» (киностудия «Узбекфильм») — Шукрату Аббасову.

Диплом и премия за операторскую работу в фильме «Хатабала» (киностудия «Арменфильм») — кинооператору Сергею Исраеляну.

Диплом и премия за лучшее художественное оформление — художнику-постановщику фильма «Кыз-Жибек» (киностудия «Казахфильм») Гульсарайгул Исмайловой.

Диплом и премия за организацию производства масштабного многосерийного фильма — директору кинокартин «Битва за Берлин» и «Последний штурм» (киностудия «Мосфильм») Лидии Канарейкиной.

Диплом и премия присуждены кинооператору фильма «Алые маки Иссык-Куля» (киностудия «Киргизфильм») Виктору Осенникову — **за лучшее цветовое решение фильма.**

Диплом и первая премия за лучшее исполнение женской роли присуждены исполнительнице главной роли в фильме «Тепло твоих рук» (киностудия «Грузия-фильм») киноактрисе Софико Чиаурели.

Диплом и вторая премия за лучшее исполнение женской роли — исполнительнице главной роли в фильме «Невестка» (киностудия «Туркменфильм») киноактрисе Майе Аймедовой.

Дипломы и премии за лучшее исполнение мужских ролей присуждены

исполнителю роли в фильме «Алые маки Иссык-Куля» (киностудия «Киргизфильм») киноактеру Суйменкулу Чокморову;

исполнителям ролей в фильме «Последний перевал» (киностудия «Азербайджанфильм») киноактерам Адилю Искандерову и Абдулле Мамедову;

исполнителю роли в фильме «Батька» (киностудия «Беларусьфильм») Юрию Горобцу.

Диплом жюри «За вклад в развитие драматического искусства на экране» присужден киноартистам Эльзе Радзинь — народной артистке Латвийской ССР, Кененбаю Кожабекову — народному артисту Казахской ССР, Константину Степанкову — заслуженному артисту Украинской ССР, Ивану Миколайчуку — заслуженному артисту Украинской ССР, Бимболату Ватаеву — народному артисту Северо-Осетинской АССР.

Жюри в составе: Г. Асатиани (председатель), О. Гургенидзе, А. Згуриди, А. Зенякин, М. Каюмов, Л. Махнач, Б. Остахнович, Б. Сарахатунов, В. Яковлева.

ПО ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫМ ФИЛЬМАМ:

Приз и первая премия за лучший полнометражный документальный фильм присуждены фильмам «Нарынский дневник» (киностудия «Киргизфильм») и «Путь Америки» (Центральная студия документальных фильмов).

Приз и первая премия за лучший короткометражный документальный фильм присуждены фильму «Высотники» (Грузинская студия научно-популярных и документальных фильмов).

Приз и вторая премия за лучший короткометражный документальный фильм — фильмам «На праздник» (Литовская киностудия) и «Мой дом» (киностудия «Таджикфильм»).

Диплом и премия за лучшую операторскую работу — кинооператорам Ф. Фартусову и Г. Фомину за полнометражный фильм «Океан, судьба моя» (Дальневосточная студия кинохроники).

Диплом и премия присуждены творческому коллективу фильма «Твой день зарплаты» (Рижская киностудия) — **за удачное авторское решение актуальной социальной проблемы.**

ПО НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫМ ФИЛЬМАМ:

Приз и премия за лучший полнометражный фильм — фильмам «Ленин и Туркестан» (Киностудия научно-популярных и документальных фильмов Узбекистана) и «Истоки жизни» (киностудия «Центрнаучфильм»).

Приз и первая премия за лучший короткометражный фильм — фильму «Хвойное городище» (киностудия «Таллинфильм»).

Приз и вторая премия за лучший короткометражный фильм — фильмам «Золотое руно» (Грузинская студия научно-популярных и документальных фильмов) и «Ритм задан миру» (киностудия «Киевнаучфильм»).

Диплом и премия присуждены авторам сценария и режиссеру фильма «Великий обличитель» (киностудия «Леннаучфильм») — за глубокое и яркое киноисследование философии Л. Н. Толстого.

Диплом и первая премия за лучший научно-популярный фильм для детей, отличающийся высокими изобразительными достоинствами, — киноальманаху «Звездочка» № 11 (киностудия «Центрнаучфильм»).

Диплом и премия за лучшее кинематографическое воплощение темы научного и технического эксперимента с применением специальных видов съемок — полнометражному фильму «Первые» (Ленинградская студия документальных фильмов).

ПО КИНОПЕРИОДИКЕ:

Диплом и первая премия присуждены киножурналам «Советская Литва» № 36 (Литовская киностудия) и «Пионерия» № 9 (Центральная студия документальных фильмов).

Диплом и вторая премия присуждены киножурналу «Украина спортивная» № 16 (Украинская студия хроникально-документальных фильмов).

Специальный диплом жюри присужден сюжету «Трудное положение», помещенному в сатирическом киножурнале «Фитиль» № 114 (редакция всесоюзного сатирического киножурнала «Фитиль»).

Жюри приняло также решение отметить дипломами V Всесоюзного кинофестиваля следующие фильмы и киножурналы, ярко отражающие жизнь нашей страны: «Мой Дагестан» (Свердловская киностудия), «Молдавские эскизы» (киностудия «Молдова-филм»), «Спасибо вам» (Ереванская студия хроникально-документальных фильмов), «Советский Азербайджан» № 2 (киностудия «Азербайджанфильм»), «Лилия — дочь Георгицы» (киностудия «Беларусьфильм»), «Металлург Евсеев. Портрет и хроника» (Куйбышевская студия кинохроники), «Горячий простой» (Нижне-Волжская студия кинохроники).

Критика – фильмы – жизнь

А. Караганов

Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», принятое в январе нынешнего года, дает исчерпывающе полную, глубокую оценку состояния критики, задач, поставленных перед ней временем, тем историческим этапом в развитии нашего общества, который ознаменован решениями XXIV съезда КПСС.

Этот важный, партийный документ, свидетельствующий о горячей заинтересованности партии в создании благоприятных и плодотворных условий, которые бы всемерно способствовали развитию и подъему советского искусства, открывает новый этап в развитии критики, поднимает работу критики на новую высоту.

Состоянию и задачам кинокритики в свете решений XXIV съезда КПСС был посвящен пленум Союза кинематографистов СССР, состоявшийся в декабре прошлого года.

В прениях по докладу, сделанному секретарем Союза кинематографистов СССР А. Карагановым, выступили В. Ждан, Е. Загданский, И. Вайсфельд, А. Головня, Н. Богословский, А. Красинский, Д. Писаревский, Х. Абулкасымова, Б. Васильев, С. Фрейлих, М. Богданов, Г. Капралов, Е. Матвеев, Н. Кладо, Л. Нехорошев, А. Згуриди, С. Долидзе, В. Ордынский, Е. Сурков, В. Деревицкий, Е. Громов, В. Баскаков, С. Герасимов.

В этом номере мы публикуем статью А. В. Караганова, в основу которой положен его доклад на пленуме. Этой публикацией мы завершаем и тот разговор о критике, который состоялся в № 8,9,11,12 «Искусства кино» за 1971 год. В этом обмене мнениями приняли участие М. Блейман, Е. Бондарева, И. Вайсфельд, А. Вартанов, Я. Варшавский, К. Гогодзе, В. Дьяченко, В. Ждан, М. Зак, Г. Капралов, И. Корниенко, В. Кудин, Н. Парсаданов, Л. Рошаль, Р. Соболев, К. Щербаков.

В ближайших же номерах мы приступим к осмыслению и подробному анализу тех проблем и вопросов, решению которых, в свете задач, выдвинутых партией в Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», должна способствовать наша кинопечать.

I

В реальном движении жизни все полнее раскрывается значение XXIV съезда КПСС для коммунистического строительства в нашей стране, для хода всемирной истории. Выполняя решения съезда, партия, народ ведут гигантскую работу, чтобы на основе органического соединения достижений научно-технической революции с преимуществами социалистической системы хозяйства повысить экономическую мощь страны и благосостояние советского человека.

По мере продвижения к коммунизму в советском обществе создаются новые возможности для все более полного воплощения ленинской идеи о приближении искусства к народу и народа к искусству. Благотворные перемены происходят в самой художественной культуре советского общества. В ходе консолидации сил творческой интеллигенции выросла ее общественная активность, ее сплоченность вокруг партии. Заботами партии, под руководством партии созданы благоприятные условия для всестороннего развития дарований и талантов деятелей искусства и литературы в поисках новых тем, образов, художественных форм.

Все эти перемены и процессы послужили основой для широкой постановки на XXIV съезде КПСС вопросов развития советской литературы и искусства, дальнейшего повышения их роли в коммунистическом строительстве и идеологической борьбе.

В Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду партии отмечалось, что за последние годы литература и искусство дали советским людям много интересного, талантливого. Появились новые произведения, реалистично, с партийных позиций, без приукрашивания, но и без

смакования недостатков освещающие прошлое и настоящее нашего народа, сосредоточивающие внимание на действительно важных проблемах коммунистического воспитания и строительства. Вместе с тем в докладе отмечалось, что у нас все еще появляется немало произведений, неглубоких по содержанию, невыразительных по форме. Иногда бывает даже, что произведение посвящено хорошей, актуальной теме, но создается впечатление, что художник подошел к своей задаче слишком легко, не вложил в ее решение всю силу своего таланта. Все мы имеем право ожидать от работников искусства большей требовательности к самим себе и к товарищам по профессии.

«Несомненно,— говорил в этой связи Л. И. Брежнев,— успехи советской литературы и искусства были бы еще значительнее, а недостатки изживались бы быстрее, если бы наша литературно-художественная критика более активно проводила линию партии, выступала с большей принципиальностью, соединяя взыскательность с тактом, с бережным отношением к творцам художественных ценностей».

Смысл и значение этих слов во всем их объеме могут быть поняты только в общем контексте партийного анализа положения дел в литературе и искусстве. Ясно, что речь идет о неудовлетворенности нынешним состоянием критики. И вместе с тем — о высоком значении, которое придается критике, о надеждах и задачах, какие на критику возлагаются.

Ответственность кинокритики определяется прежде всего популярностью кино, его реальной ролью в жизни общества. Мы не можем не думать о том, что материалы о кино печатаются в тысячах газет, сотнях журналов. Как правило, они охотно, с интересом читаются. Уже сам по себе этот факт ко многому нас обязывает: ведь хорошая рецензия кинокритика, активно и умело проводящего линию партии, может стать действенным средством не только эстетического, но и политического воспитания трудящихся, сильным оружием идеологической борьбы; партийно целеустремленный, умный, эстетически проникновенный разговор о фильме помогает человеку лучше знать, глубже понимать искусство, жизнь, политику, помогает формированию коммунистических убеждений, воспитанию культуры чувства и мысли.

Кинокритика выполняет функции общественные. А это означает, что уровень критики в решающей степени определяется уровнем общественного сознания критика, его партийностью, связью с народом, желанием и умением выражать мнение народное. Высокие задачи современной кинокритики не по плечу кабинетным любителям прекрасного.

Критика призвана последовательно утверждать ленинские принципы партийности и народности, определяющие направление кинематографии социалистического реализма, дающие сильные импульсы и надежные критерии в художественном освоении жизни, в развитии идейно целеустремленного искусства.

За последнее время у нас немало сделано для повышения идейно-эстетического уровня кинокритики, для более полного использования опыта советского кино при рассмотрении явлений и процессов современной кинематографической жизни. Активизировалась борьба против вульгаризаторского, дилетантского подхода к искусству. Принимались меры к тому, чтобы в кинематографической среде и кинокритике не получили распространения ядовитые сорняки групповщины.

Вместе с тем, реалистически подходя к делу, нельзя не видеть, что наша кинокритика еще не поднялась на уровень задач, диктуемых современностью. В печати все еще появляются статьи о кино, которым не хватает партийной принципиальности, классового подхода к реальностям искусства и жизни, боевого наступательного духа в борьбе с враждебной идеологией и ее влияниями. Сила критических выступлений во многих случаях подрывается поверхностностью разбора фильмов, когда традиционный пересказ сюжета сопровождается весьма приблизительным описанием внешних примет фильма и элементарной оценкой исполнения главных ролей. Уровень работы критиков зачастую снижается слабым знанием жизни: фильмы рассматриваются вне их соотнесенности с жизнью и реальным влиянием

на зрителя, а недостаток теоретической глубины, философской культуры и социологической грамотности в понимании жизни неизбежно сказывается и на эстетической проницательности суждений.

При обсуждении фильмов в печати и в организациях Союза кинематографистов все еще встречаются факты, когда групповые пристрастия и приятельские приписки мешают объективному анализу. Внимание критики подчас сосредоточивается на произведениях, ставших по тем или иным причинам модными в кинематографической среде, хотя они и не собирают многомиллионных зрительских аудиторий и не приносят фестивальных лавров советскому кино.

Наша кинокритика недостаточно активна в борьбе с идеологическим и художественным браком. О фильмах ошибочных, неполноценных нередко пишутся обтекаемые статьи, авторы которых избегают прямого разговора на языке марксистско-ленинской эстетики.

В современных условиях особую актуальность и остроту, большое значение для дальнейшего развития советского киноискусства приобретает вопрос о применяемых критикой идейно-художественных критериях, о партийной принципиальности и эстетической требовательности критики.

Очень дурно будет, даже опасно для киноискусства, если мы воспримем слова о бережном отношении к творцам художественных ценностей как щит, заслоняющий художника от критики, как призыв хвалить побольше, критиковать поменьше. Бережно относиться к художнику — это значит уберегать его от ошибок, что невозможно без принципиальной критики уже допущенных. Бережно относиться к художнику — это значит уберегать его от ложных увлечений, от бездумной порчи творческой биографии посредством постановки перед самим собой неверно выбранных или просто заниженных задач.

Между тем, у нас широко распространена захваливающая критика. Надо ли говорить, что она не имеет ничего общего с истинным доброжелательством: она равнодушна и угодлива, она беспринципна. Захваливающая критика несет немалую долю вины за девальвацию эстетических критериев, о чем с горечью говорят сами кинематографисты, в особенности мастера старших поколений.

На фоне безудержных захваливаний, приобретающих порой тотальный характер, очень странно выглядит даже справедливая критика таких фильмов, как «Опасные гастроли», «Каждый вечер в одиннадцать» или «Чудный характер». Впечатление такое: наконец-то критики дорвались до своего дела и весь неутоленный критический жар обрушили на три фильма. Годовой боекомплект разящих слов и хлестких формул, рассчитанных по крайней мере на тридцать фильмов, был израсходован в трех залпах.

В критической суете и шуме почти никто не заметил, что критика этих фильмов свелась к фельетонным насмешкам и более или менее остроумным рецензентским сарказмам. Анализа не было. Считалось даже, что и анализировать-то тут нечего — и так все ясно. Но проблему этих фильмов фельетонами исчерпать нельзя. Ведь в подобных фильмах проявляются вполне определенные представления о красоте, интеллигентности, морали, о границах искусства и его задачах. Представления эти свойственны и части зрителей, отнюдь немалочисленной,— названные фильмы имеют свою аудиторию, имеют своих поклонников и защитников. Взятые в совокупности — от замысла и его воплощения до восприятия зрителем,— эти фильмы представляют собой некий феномен социальной психологии. В их анализе критика, эстетика должны были бы встретиться с социологией, чтобы раскрыть реальные противоречия и трудности широкого распространения художественной культуры.

Острая критика, горячая полемика — явление редкое в нашей периодике. Настолько редкое, что почти каждое острое, определенное в своих оценках и критериях выступление — вроде открытого письма Ростислава Юренева Марлену Хуциеву в «Советской культуре» о фильме «Июльский дождь» — превращается в некое ЧП. И нередко принимаются даже специальные меры, чтобы успокоить

кинематографистов, если критика их слишком разволновала.

В июльском номере журнала «Искусство кино» за 1971 год была опубликована статья кинорежиссера, секретаря Союза кинематографистов Украины Николая Мащенко о проблемах современной украинской кинематографии. Статья сопровождалась примечанием «от редакции», в котором разъяснялось, что в ее основу положен доклад Мащенко на конференции украинских кинематографистов, что Мащенко «сохранил содержащиеся в его докладе полемические оценки», и все это «позволяет продолжить обсуждение насущных проблем украинской кинематографии».

Продолжение последовало довольно быстро — в следующем номере журнала публикуется статья Т. Левчука, в которой содержавшаяся в статье Мащенко критика недостатков фактически сводится на нет перечислением достижений, обоймами имен и фильмов.

Что же случилось? Неужели Тимофей Васильевич Левчук испугался за украинскую кинематографию и творческое самочувствие ее мастеров? Неужели он подумал, что даже при нынешних ее успехах кинематография Украины пошатнется от критических ударов Николая Мащенко? А уж если речь шла не о подрессоривании критики, а о защите своей, отличной от мащенковской точки зрения на кинематографический процесс, так надо было начинать прямую полемику. На прямую полемику Тимофей Васильевич почему-то не пошел, просто написал — на параллельном курсе — статью, которая, очевидно, должна была сгладить впечатление, нейтрализовать беспокойство, оставшееся от статьи Мащенко.

Когда встречаешься с такими эпизодами текущей кинематографической жизни, начинаешь не без горечи сопоставлять и сравнивать: почему на Всесоюзной конференции творческих работников советской кинематографии в 1935 году С. Юткевич и Л. Трауберг считали возможным и нужным спорить с С. Эйзенштейном и В. Пудовкиным, критиковать фильмы «эйзенштейновской школы», не отрицая их значительности, а теперь мы считаем такие полемики как бы излишней роскошью? Чего мы боимся? Гипертрофии самолюбия или гипертонии? Снижения престижа кинематографа в глазах зрителя или использования наших полемик, нашей самокритики врагами советской кинематографии? Надо ли говорить, сколь неосновательны подобные страхи!

Захваливающая критика существует во многих разновидностях, рождается самыми разнообразными импульсами — от желания порадеть приятелю до боязни принизить успехи советского кино. В рецензентской повседневности на критиков часто влияет и гипноз темы. Именно такой гипноз помешал нашей критике по достоинству оценить, вдумчиво проанализировать, например, фильмы о космических полетах и космонавтах. На них обрушился поток восторгов, обезличивающих творческие индивидуальности создателей фильмов, уравнивающих качество их работы. В условиях такого форсирования похвал нелегко было заметить, что большинство фильмов, основанных на материале поистине замечательном, было сделано на среднем художественном уровне. И нелегко было выделить, скажем, такой интересный фильм, как «Земное притяжение», наполненный энергией живой мысли прежде всего благодаря участию в нем космонавтов А. Николаева и В. Севастьянова, чей диалог, чьи рассказы о полете придают фильму убеждающую конкретность и обаяние.

Тематический подход к фильму нередко приводит к тому, что предметом рассмотрения становится не факт искусства, а замысел художника, не свершение, а стремление, намерение. Вот что пишет, например, рецензент армянской газеты «Советикан Айастан» о художественно слабом фильме «Выстрел на границе» (в номере от 23/III 1971 года): «Авторы фильма старались придать рассказу о пограничниках оригинальное решение, отказаться от детективного направления с его отдельными эффектными чертами, старались истолковать тему под психологическим углом зрения, через выражение внутреннего напряжения героя». Похвалив за намерения и старания, рецензент счел свои критические задачи исчерпанными. А что из этих намерений и стараний получилось, остается судить зрителю.

Бывают и такие случаи, когда кинокритика оценивает новые фильмы по принципу: плохонькое, да свое.

Говоря о кинокритике в республике, латвийские кинематографисты жалуются на то, что рецензии местной прессы на фильмы Рижской студии, как правило, бывают слабее рецензий, посвященных работам «Мосфильма» или «Ленфильма». В таких случаях обычно говорят, что о фильмах центральных студий писать легче: что-то уже напечатано в столичной прессе, есть на кого опереться, с кем поспорить, а тут надо начинать с нуля. Но есть по крайней мере еще одна причина сравнительно низкого уровня рецензий, посвященных фильмам Рижской студии.

«Фильм,— пишет рецензент газеты «Ригас балсс» Р. Строд о картине «Мальчишки острова Ливов»,— имеет определенное воспитательное значение. Это, несомненно, профессиональная, квалифицированная работа, хотя имеет и недостатки. Но они не заслоняют главного, фильм предназначен для детей, а они, хотя и являются строгими оценщиками, все же не являются придирчивыми критиками» («Ригас балсс», 7/I 1970 года). А кем же является, вернее, выступает сам Строд в этой рецензии? Процитированные пассажи свидетельствуют о том, что он не смог стать строгим оценщиком и тем более придирчивым критиком. Весь его нехитрый критический маневр подчинен одной цели: так покритиковать, чтобы критика была похожей на похвалу. Явно перехвален в той же газете и телефильм «Насыпь» («Ригас балсс», 11/XI 1970 года). Полная восторгов рецензия О. Макаровой заканчивается рассуждениями о том, что в фильме имеются и недостатки, но о них не хочется говорить, дабы не умалить значение работы рижских кинематографистов.

В этом все дело! Кинокритика может быть полноценной, содержательной, когда она определенна, когда критик высказывается до конца, если, разумеется, у него есть что сказать. А критика по принципу два пишем три в уме заранее обречена на то, чтобы оставаться в пределах унылой, но верткой полуправды.

Факты захваливания слабых фильмов и нежелания или неумения анализировать недостатки фильмов удавшихся встречаются не только в общей прессе, но и в специальных газетах и журналах, которым само их положение диктует необходимость повышения профессиональных требований как к фильмам, так и к авторам статей о них.

В своей статье в «Советском экране» о фильме «Город первой любви» А. Липков делает оговорку, что «фильм получился во многом неровным и далеко не во всем удавшимся». Но эта оговорка сводится на нет такого рода рассуждениями: «та лирическая интонация, которая задана первыми же кадрами, оказалась очень емкой: новеллы о любви вобрали в себя широкий круг тем. Через любовь рассказана история». Между тем, история в фильме отнюдь не рассказана через любовь, а всего лишь датирована в кадре. И вообще фильм оказался много ниже своего сценарного замысла. Этот драматический для искусства процесс «от замысла к фильму» не проанализирован с необходимой принципиальностью.

Применительно к фильму «Один из нас» Л. Аннинский использует в том же «Советском экране» такие слова: «все богатство этой ленты...», «прежде чем говорить о тонкостях и нюансах режиссерского почерка» и т. д. Где богатство? Где нашел критик тонкости и нюансы в фильме, повторяющем многие стереотипы вчерашнего кино?

Принципиального, требовательного подхода к произведениям киноискусства часто не хватает газете «Советская культура», которая фактически устранилась от борьбы с серостью в кинематографическом репертуаре. Печатаемые в газете рецензии в большинстве случаев описательны, лишены аналитической глубины: разговор о фильме не идет в них дальше пересказа содержания, рецензентски прокомментированного, или элементарного разбора, замкнутого в легко различимых, на поверхности лежащих приметах фильма. Очень редко появляются в газете аналитические статьи о важнейших идейных и эстетических проблемах кинодраматургии, режиссуры, актерского искусства, организации фильмопроизводства, самой критики.

Под рубрикой «Кино: проблемы, новости» в газете обычно публикуются интервью с кинематографистами и заметки полуинформационного характера. Иногда публикуемые беседы с кинематографистами поднимаются на уровень серьезных и поучительных размышлений о путях и проблемах советского кино — таковы беседы с Ю. Райзманом, И. Лапиковым, О. Янковским. Но часто, очень часто журналисты, готовящие материалы, не проявляют необходимой требовательности и профессиональной ответственности. В небрежно, наспех проведенных интервью даже видные мастера кино выглядят порой хвастунами, неспособными предложить читателю ничего, кроме широковещательных банальностей и нескромных авансов.

В разговоре о критике невозможно обойти молчанием и такое распространенное явление: отношение художника к статье критика часто определяется оценкой разбираемого произведения, а не качествами самой статьи. Конечно, славно было бы, если бы критик хвалил квалифицированно, умно — не рыбьими, а почеловечески неравнодушными словами, но все равно плохая расхваливающая статья всегда лучше хорошей критикующей. Такие мысли обычно вслух не произносятся, но они очень часто подразумеваются в отношениях художников с критиками.

Между тем, критика — то же искусство. История знает случаи, когда о ничтожных, давно канувших в Лету произведениях сохранились бессмертные статьи. Не будем говорить о бессмертии, но и для нас необыкновенно важно, чтобы статьи, в том числе и о произведениях слабых, писались квалифицированно, на высоком уровне, который определяется не только стилем, но и направлением статьи, ее мыслью, теоретической обоснованностью, умением критика чувствовать, видеть свою аудиторию, вести ее за собой.

Глубокому пониманию искусства читателем наших статей и рецензий, объективной оценке разбираемых фильмов часто мешает недостаточно профессиональный подход рецензентов и критиков к фильму, недостаточное мастерство самой рецензии или статьи.

В рецензиях, печатаемых даже специальными нашими журналами, можно без труда найти такие словеса: «творчество и новизна — понятия неразрывные», «традиции традициям рознь», «в рамках приключенческого жанра вполне возможны глубокие и серьезные произведения», «одно дело — тема, другое дело — ее художественное воплощение». Их авторы словно заученный урок повторяют или критический молебен служат, не чувствуя, насколько же ослабляют они свое воздействие на читателя такими словесными клише. Особенно курьезное положение возникает, когда слова — мусор, слова — стертые пятаки идут рядом с призывами к яркости искусства. Если сам критик пишет тускло, какую цену могут иметь его декларации насчет яркости. Если сам критик обезличивает себя, свою мысль, свой стиль — из готовых кирпичей привычной словесности складывает здания статей и рецензий,— какое право он имеет толковать о своеобразии!

Критик не может не думать о смысловой емкости и эмоциональном заряде своего слова, о резонансе, какой это слово вызывает в душе читателя. Неточное слово, разговор о фильме, не соотнесенный с читательским восприятием критических размышлений, могут убить живую мысль статьи..

Говоря о недостатках критики, нельзя умолчать о том, что критика захваливающая, критика уклончивая или дезориентирующая зрителя своими приблизительными суждениями и произвольными оценками не помогает, а мешает эстетическому воспитанию зрителей и читателей. Такая критика может оказать, а иногда и оказывает дурное влияние и на кинематографическое творчество.

В свое время ликованием юных зрителей и восторгами критики был встречен первый фильм Э. Кеосаяна о неуловимых. Отдельные трезвые голоса о некоторых недостатках фильма, просчетах его постановщика утонули в море похвал. Второй фильм о неуловимых оказался пожиже, слабее, однако восторги продолжались, анализа по-прежнему не было, появилась некая инерция некритического восприятия работ Кеосаяна. Но вот имевшая

шумный зрительский успех дилогия превратилась в трилогию — вышла «Корона Российской империи». Третий фильм фактически развенчивает, убивает романтику, какая возвышала неуловимых в глазах юного зрителя. Герои фильма потеряли свое обаяние, втянутые в водоворот приключений, показанных по канонам развлекательной киношки заграничного образца.

Это поражение режиссера готовилось исподволь, ростки его можно было заметить уже в первых фильмах о неуловимых. И надо было не поддаться гипнозу шумного успеха: отдав должное достоинствам первых фильмов, надо было очень серьезно проанализировать их слабости, просчеты, предостеречь режиссера от возможного их нарастания.

Кинокритика переоценила бы свою роль, свое влияние на художника, если бы посчитала, что это она «испортила» Кеосаяна. За свою творческую биографию отвечает прежде всего сам художник. Но часть вины за провал Кеосаяна критика должна все-таки принять на себя.

Критика не имеет права не думать о направлении и максимальном использовании таланта. Почему А. Кончаловский, начавший свой путь в киноискусстве сильным революционным фильмом «Первый учитель», вот уже несколько лет отдает свой талант экранизации классики? Почему А. Салтыков не развил в «Директоре» лучшие традиции «Председателя»? Почему П. Тодоровский, М. Богин, А. Митта сегодня работают хуже, чем несколько лет назад? Ведь мы не можем не мерить их новые работы критериями, какие они сами для себя установили фильмами «Верность», «Двое», «Звонят, откройте дверь!». Что происходит с ними? Задумываются ли они о потерях своих, не ищут ли в искусстве путей полегче, задач попроще? Помогает ли им наша кинокритика вдумчивым и взыскательным анализом не только отдельных сделанных ими фильмов, но и тенденций, процессов развития их творчества?

Развитию критики, усилению ее влияния на кинематографический процесс, на формирование общественного мнения могли бы действенно способствовать творческие дискуссии. Однако они проводятся редко.

Нельзя считать нормальным, что на страницах печати и в организациях Союза кинематографистов не были по-настоящему обсуждены фильмы из цикла «Освобождение», не были раскрыты их идеологическое и политическое значение, их особенности, порожденные соединением исторической хроники и эпопеи народного подвига.

У нас фактически не было дискуссий по таким фильмам, как «Бег», «Белорусский вокзал», «Начало».

Сказанное не означает, что нужно искусственно взбадривать дискуссии или форсировать критику наиболее известных фильмов. Речь идет о другом — о столкновении в дискуссиях реально существующих точек зрения, оценок, мнений. От таких столкновений, от такого коллективного анализа не померкла бы слава знаменитых фильмов. Наоборот. А уж зрительский успех наверняка вырос бы, стал еще более громким, и зрительское понимание фильмов приобрело бы новую глубину.

Дискуссии могли бы помочь нам в пропаганде тех фильмов, которые работники проката считают трудными,— я говорю не о кокетливо усложненных лентах, пропаганды не заслуживающих, а о серьезных и глубоких произведениях, не поддающихся поверхностному зрительскому прочтению.

Особую роль в развитии кинокритики призван сыграть журнал «Искусство кино». Журнал, что было отмечено в недавних статьях в «Правде» и «Коммунисте», за последнее время заметно повысил свое внимание к произведениям о современности, поддерживая прежде всего такие фильмы, в которых ставятся большие вопросы жизни, раскрываются характеры людей, занятых решением этих вопросов.

Журнал расширяет круг авторов, охотно предоставляя свои страницы молодым критикам. Заслуживает отдельного упоминания тот факт, что молодые авторы смело берутся за большие темы на генеральных направлениях нашей кинокритики. Так, В. Дьяченко в своих статьях «Парадоксы современного фильма» и «Честь труду» ставит актуальные

вопросы эстетического отношения искусства к современной действительности, анализирует взаимосвязи правды жизни и правды фильма. Интересно выступают на страницах журнала В. Михалкович, Ю. Богомолов, А. Дорошевич и другие авторы, новые для нашего критического цеха.

Живой отклик в кинематографической среде вызвали статьи Е. Суркова о фильме «У озера», В. Санаева об актерском искусстве, Г. Капралова о Московском кинофестивале, Б. Рунина о кинематографиях Азербайджана и Литвы, С. Фрейлиха «Лицо героя», М. Блеймана «Архаисты или новаторы?»: в них фильмы анализируются в соотнесенности с предметом изображения, в анализе участвуют история кино и его теория. Внимание читателей привлекли публикации глав из книг Козинцева, Юткевича, Шкловского, Габриловича, Пырьева, Кармена, в которых мемуары соединяются с исследованием интереснейших страниц истории советского кино, очерковые зарисовки — с теоретическими обобщениями. Однако сделанное, достигнутое журналом не может заслонить нерешенных задач и недостатков в его работе. В разделе документального кино печатаются в основном хвалебные статьи об отдельных фильмах, фактически отсутствует критика слабых, посредственных работ, а их у наших документалистов более чем достаточно.

По обязанности и долгу единственного у нас в стране толстого кинематографического журнала журнал «Искусство кино» призван быть не только общественно-политическим и критическим, но и теоретическим органом советской кинематографии. Однако раздел теории занимает ничтожно малое место на его страницах. В этом разделе иногда публикуются статьи по социологии, истории кино, а собственно теоретические почти совсем не появляются. Журнал не печатает проблемных годичных обзоров современного кино, о чем приходится жалеть еще и потому, что сам жанр таких обзоров потребовал бы теснее связывать критику с теорией, решительнее идти от оценки отдельных произведений к постижению кинематографического процесса.

Многие работающие в журнале критики сводят свою работу к рецензентскому анализу отдельно взятых фильмов. Возник своего рода рецензентский профессионализм, ограждающий себя от общих вопросов, от прямых забот о процессах развития и общей картине искусства.

Естественно, что для теоретической работы или теоретического углубления критики мало иметь соответствующие задатки и навыки — нужно уметь и хотеть мыслить в масштабах искусства в целом, в масштабах нашего сложного века, имея в виду развитие советского общества, судьбы революции, борьбу идей и социальных сил, ведущуюся в современном мире. Это много сложнее и беспокойнее, нежели выбрать себе фильм по вкусу и сосредоточиться на рассмотрении его сюжета или стилевых особенностей. Но плодотворные качественные изменения и достижения ждут критику именно на путях овладения научной методологией анализа, на путях органического соединения социального, идейного и эстетического подхода к фильму, социального, идейного и эстетического критериев в его оценке.

II

Уже в первые годы своего существования советская кинотеория развивалась вместе с кинематографической практикой. К эстетическим проблемам молодого искусства она шла через практическое овладение его возможностями. Кинематограф тогда не имел, да, очевидно, и не мог иметь своих ученых, специально занимающихся теорией, теоретиками становились сами художники. Чтобы полнее оценить их вклад в теорию кино, вспомним работы Кулешова, Вертова, Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, а затем Юткевича, Ромма, Герасимова, Козинцева, посвященные как общей теории кино, так и специальным проблемам режиссуры. Вспомним труды Зархи и Туркина по теории драмы, Тиссэ, Головни, Косматова — по операторскому искусству.

В двадцатые годы на первый план в теоретических работах выдвинулись вопросы специфики киноискусства, проблемы монтажа и его использования в кинематографическом

воплощении революционных идей, в поэтическом рассказе о революции, в создании эпического образа революционной массы.

В тридцатые годы эстетика социалистического реализма получает развитие в работах, посвященных проблемам кинодраматургии и актерского искусства, освоения выразительных возможностей звука. Особое внимание обращается на использование художественных средств кинематографа для раскрытия индивидуального характера человека — борца и строителя нового мира.

Современность выдвигает перед кино и его теорией новые задачи, требующие разработки эстетики социалистического реализма на основе опыта советской кинематографии и общественной практики народа, вступившего в период развернутого строительства коммунизма.

Решение этих задач требует совместных усилий мастеров экрана, кинотеоретиков и критиков. Появление ученых, специально занимающихся теорией, отнюдь не означает, что теперешнее разделение труда может успокоить художника, может дать ему право отбиваться от работников издательства «Искусство» или журнала «Искусство кино» словами: теорией пусть занимаются доктора и кандидаты наук, а мое дело снимать фильмы. Появление специалистов — киноведов, теоретиков — означает нечто другое: выросли возможности научной работы. Вместе с художниками, умеющими не только мыслить, но и излагать свои мысли на бумаге, киноведы многое могут сделать, чтобы поднять теорию кино на уровень требований современности.

Было бы несправедливо говорить о кризисе теоретической мысли или о том, что теория буксует, топчется на одном месте. Работа ведется на довольно широком фронте. И в тех случаях, когда киноведам удается теснее связать свои теоретические поиски с жизнью советского общества и самого кинематографа, достигаются плодотворные результаты.

В этой связи мне хочется назвать работу украинских киноведов — сборник «Искусство экрана». Его авторы разрабатывают применительно к сегодняшней практике идеи основоположников советской кинотеории о своеобразии кино как искусства, последовательно проводя мысль, что без глубокого и всестороннего понимания природы кино невозможна высокая культура фильма.

Одной из причин, вызвавших к жизни этот сборник, определивших его внутреннюю тему, явилось распространение в украинской кинематографии (да и не только в украинской!) пристрастия к театральности. Нужно было поспорить с теми критиками, которые пытались теоретически оправдать театральность в кино, считая ее органической традицией украинской кинематографии, чуть ли не выражением ее национального своеобразия. Это и делают авторы сборника.

В Ленинграде над проблемами теории плодотворно работают Е. Добин и ряд сотрудников сектора кино Ленинградского института театра, музыки и кинематографии.

Из новых работ московских киноведов в преддверии 50-летия СССР хочется назвать прежде всего книгу «Завтра и сегодня», в которой И. Вайсфельд анализирует и конкретно показывает, что это такое — диалектическое взаимодействие национального своеобразия содержания и формы фильма и растущего сближения, социалистической общности братских культур, братских кинематографий. В книге вдумчиво исследуются проблемы авторской интерпретации жизненного материала, соотношение индивидуального начала и объективных законов творчества, вопросы построения эпизода, сцены, образа.

Изучение художественных течений советской кинематографии, движущегося многообразия стилей, жанров, языка, перемен в сюжетных структурах определяет основное направление книг А. Мачерета.

Существенные вопросы теории ставятся в книге В. Ждана «Кино и условность», в работах Л. Погожевой об экранизации классики.

Поэтике детского кино, исследованию его специфики посвятила свою книгу «В зрительном зале — дети» К. Парамонова.

Проблемам работы художника в кино посвящена книга Г. Мясникова.

Из книг по документальному кино назову сборники «Правда кино и «киноправда», «Со-

временный документальный фильм», работы Н. Абрамова о Вертове и С. Дробашенко «Экран и жизнь».

Разработкой теоретических проблем научного кино много и плодотворно занимаются И. Васильков и Д. Данин. Искусству мультипликации посвятил свою книгу «Рисованный и кукольный фильм» С. Гинзбург.

Можно было бы назвать и другие книги, статьи, посвященные теории или затрагивающие вопросы теории. Но они не могут ослабить наших беспокойств, нашей неудовлетворенности положением дел в области кинотеории. Все, как говорится, познается в сравнении. Мы не можем не сопоставлять того, что делается в теории сейчас, с теоретическим наследием двадцатых и тридцатых годов, а главное — с требованиями современности. Большинству публикуемых ныне работ не хватает теоретической широты и глубины, мудрой дальнозоркости взгляда на процессы, которые происходят в кино. Теория часто останавливается на уровне текущей кинокритики, ограничивается анализом отдельно взятых фильмов, группируя их по тематическому или жанровому признаку, мало делает для того, чтобы постигнуть тенденции развития социалистического реализма.

На современном этапе художественного развития советского общества новую остроту приобретает вопрос о месте и роли кино в народной жизни, в идейной борьбе за высокие цели революции.

На Западе довольно активно пропагандируется такая теория: в условиях господства массовой культуры кино может и должно отдать развлечение зрителей телевидению, а себе оставить искусство утонченного наблюдения и углубленного исследования человеческой души, эксперименты в области стиля, поиски сложных форм самовыражения современного художника.

Между тем кино — искусство массовое, другим оно стать не может, такова его природа. И судьба кино как искусства решается ныне тем, на каком уровне оно овладевает многомиллионными зрительскими аудиториями — на уровне буржуазной массовой культуры с ее «коммерческими фильмами» или на уровне высокого искусства, создаваемого для народа и во имя народа. В отличие от коммерсантов кинематографа мы и в эпоху бурного распространения телевидения ставим перед своей кинематографией задачу — сделать массовое искусство высоким, высокое массовым.

Естественно, что с телевидением кино находится в других взаимоотношениях, нежели со «старыми» искусствами, ибо впервые со времени рождения кино появился феномен культуры, имеющий еще более массовую аудиторию. И все-таки мы не можем поддержать «телецентристов», заявляющих, что «самое важное» ныне это телевидение, которому кино должно уступить свое место. Отвергая подобные поспешные концепции, следует, однако, посчитаться с тем фактом, что телевидение действительно «теснит» кино, ломая его границы, создавая новые формы «потребления» киноискусства.

Все это подлежит изучению — восприятие кинозрелища в домашних условиях, эстетические потери фильма, снятого для кинотеатра, но перенесенного на телеэкран, пути к оптимальному использованию особенностей телевидения кинематографом... Ведь по выборочным подсчетам фильм, показанный по первой программе телевидения, собирает такую же аудиторию, какую привлекает он в кинотеатры в течение года. Годовая норма за один вечер! Это, как всем понятно, проблема не только финансистов и прокатчиков, но и социологов, философов, теоретиков кино и кинокритиков, самих кинематографистов, всех работников идеологического фронта.

Отношение киноискусства к действительности определяется не только ролью кино в жизни общества, в его художественной культуре. Это еще и вопрос о том, как общество своим развитием определяет развитие искусства, его содержания, его художественных особенностей.

Сегодня сама жизнь настойчиво выдвигает перед киноискусством и его теорией проблемы правдивого, идейно целеустремленного воплощения процессов современного развития зрелого социалистического общества во всей их

полноте и сложности. Среди этих проблем особое место занимает проблема глубокого раскрытия характера современника.

Говоря в своем докладе на XXIV съезде КПСС о современном стиле работы, Л. И. Брежнев подчеркивал: «Нам всегда и во всех делах помогали революционная воля и размах, умение партии мобилизовать усилия миллионных масс на решение созидательных задач, трудовой энтузиазм рабочего класса, колхозного крестьянства и интеллигенции. Сегодня, как никогда, необходимо еще теснее соединять эту великую силу с систематической, кропотливой организаторской работой, с последовательно научным подходом к ведению хозяйства, строгой самодисциплиной и деловитостью».

В наши дни невозможно думать о герое фильма, достоинствах его и недостатках, не учитывая вот этой партийной постановки вопроса о современном стиле работы. Ведь такой ленинский стиль — это реальность нашей сегодняшней жизни. Это характеры людей, чье мышление и действия отвечают требованиям научно-технической революции, опыту зрелого социалистического общества. Вне постижения таких характеров художник не может быть по-настоящему правдивым.

Современное звукозрительное кино решает проблему, которую Эйзенштейн на творческом совещании 1935 года выдвигал в качестве «грундпроблемы»,— поиски средств для передачи органического единства эмоционального и интеллектуального начал в человеке, нашем современнике. Для решения этой проблемы советский кинематограф имеет все необходимые условия; он действует в полном согласии с историей: советское общество формирует гармонически развитого человека с коммунистическими убеждениями, навыками, искусство ищет средства, чтобы полнее, глубже показать становление этой гармонии. Отражая ход истории, оно и помогает ей в воспитании нового человека, в создании таких обстоятельств общественного бытия, которые всей силой своего материального воздействия утверждают коммунистичность мысли и чувства, а это значит самую высокую человечность.

Пристального внимания кинокритики заслуживает то обстоятельство, что в работе над образом современника кино часто несет потери из-за нечеткости социальных и нравственных критериев, какими измеряются на экране жизнь и труд человека.

Маркс в свое время подчеркивал, что различие между «индивидом как личностью» и «случайным индивидом» — не просто логическое различие, а исторический факт. В нашем кино бывают случаи, когда «случайный индивид» становится героем фильма. Само по себе это еще не противоречит правде жизни, художественной логике реалистического искусства. Противоречия начинаются, когда «случайность» индивида художником не замечена и выдается за некую норму жизни, «случайный индивид» представлен как личность.

Для того чтобы не происходило таких подмен, необходимо, чтобы в фильме и в анализирующей фильм критике последовательно действовала диалектика поэтического правосудия, помогающая не принимать оригинальничание нравственно неразвитого человека за своеобразие личности, капризы — за самостоятельность, скучность — за серьезность, пассивное приспособление к обстоятельствам — за реализм, плоскую правильность суждений — за твердость идейных позиций.

Во всем мире сейчас много говорят о политическом фильме. Говорят наши друзья и возможные союзники. Говорят наши враги. И не только говорят. Политический фильм самым активнейшим образом используется как оружие идейной борьбы. Весьма часто он служит не только политике, но и коммерции: политический фильм вошел в моду, на него спрос, и спекулянты от искусства немедленно этим воспользовались. В этом взлете политического фильма, вызванном возросшей ролью политики в жизни людей и народов, возросшим интересом к политике, по-своему отражается развитие классовой борьбы рабочих, молодежного движения, которые приобрели новый размах, начиная примерно с середины 60-х годов.

В связи с активизацией кинематографических исканий в области политического фильма перед нашей теорией возникли новые вопросы.

В недавних фестивальных разговорах с некоторыми кинематографистами социалистических стран можно было услышать такие рассуждения: любой фильм — политический, искусство всегда служило и служит политике, зачем создавать какую-то новую рубрику, новое обозначение — политический фильм?

Такого рода рассуждения, снимающие проблему политического фильма, идут мимо реальностей современного мира. А проблема существует, и мы не имеем права от нее отмахиваться, вести себя, как страусы, прячущие голову в песок. Да, каждый фильм так или иначе служит политике, даже самый аполитичный,— он отвлекает зрителей от классовой борьбы, погружает их в мир иллюзорных представлений о реальности. Но сейчас-то речь идет о том, что, не прекращая массового производства коммерческих развлекательных фильмов в духе «старого» Голливуда, западные кинематографии неизмеримо чаще, чем раньше, выпускают фильмы, впрямую обращающиеся к острым вопросам политики и социальной жизни.

В этом реальном контексте особо актуальное значение приобретает изучение особенностей современного политического фильма, борьбы идей на мировом экране, какая ведется с помощью политического фильма. Перед нами с большой остротой встает задача выработки — применительно к практике советского кино — нашего понимания политического фильма.

Известно, что буржуазные идеологи и пропагандисты усиленно занимаются сейчас искажением исторического опыта и современного развития советского общества, чтобы умалить практические результаты нашей революции. Не отрицая роста советской экономики (кто ныне поверит таким отрицаниям!), они стремятся извратить «человеческий результат» нашего экономического прогресса. Они мистифицируют уродства бытия в условиях «потребительского общества», «индустриального общества», объявляя их всеобщими, одинаковыми как для Запада, так и для Востока. Они мистифицируют отчуждение буржуазного человека, растущее в условиях научно-технической революции, распространяя его на весь мир, объявляя трагической нормой бытия современника, под каким бы флагом он ни жил. Наконец, они мистифицируют противоречия строительства социализма, ошибки и недостатки в работе его практических строителей, пытаясь представить эти противоречия, недостатки, ошибки выражением самой природы социализма.

В современных условиях необыкновенную важность приобретает тот факт, что советская кинематография предъявляет миру не только экранный образ военных побед и мирных новостроек, но и реальность новых человеческих отношений и характеров: в нравственных результатах пройденного по-своему раскрывается величие революции. Показанные на экране процессы становления нового человека разрушают надежды врагов, сомнения скептиков, заблуждения обманутых. Правдивое раскрытие «человеческого содержания» экономического развития в условиях социализма действенно помогает утверждению плодотворности социалистического пути.

Кинематографическое освоение современности — процесс сложный: ведь надо создавать увлекающее и напряженное действие на коллизиях, часто лишенных внешнего и привычного драматизма, надо раскрывать характеры людей в повседневности их труда и быта. Мы понимаем, что эта повседневность далека от идиллий — не о бесконфликтном сидении на кисельных берегах молочных рек идет речь. Но мы понимаем и другое — конфликты и сложности повседневной жизни труднее поддаются кинематографической обработке. Для того чтобы они органически вошли в фильм, надо понять их глубинную суть, породившие их обстоятельства, диалектику их движения в завтрашний день.

Когда мы обращаемся к проблемам политического фильма в советской кинематографии, очевидно, речь и должна идти прежде всего о произведениях на современную тему, показывающих наше научное и экономическое соревнование с капитализмом как важнейший фронт классовой борьбы в современном мире, о произведениях, показывающих жизнь и труд

строителей коммунизма в контексте всемирной борьбы социализма с капитализмом.

Сколько-нибудь плодотворное исследование проблем современного политического фильма невозможно без учета опыта советской кинематографии в разработке темы революции, в кинематографическом воплощении коллизий идеологической борьбы. Думается, что современному пониманию политического фильма многое могут дать такие ленты прошлых лет, как «Великий гражданин».

Разумеется, для советского кино наших дней большое значение имеют и фильмы, которые впрямую обращаются к явлениям и проблемам международной политики, освободительного движения трудящихся капиталистических стран, борьбы за единство мирового коммунистического движения.

В связи с широким распространением политического фильма у некоторых зарубежных кинокритиков появились ныне такие настроения: по мере обращения к политике кино забывает об исследовании человеческого характера и о поисках в области языка и стиля. Между тем, не только практика советского кино, но и лучшие зарубежные фильмы, показанные недавно на московском фестивальном экране, свидетельствуют о том, что реалистически воплощенные проблемы политики не заслоняют человека, но помогают полнее понять его — во всем многообразии его интересов и забот. Не происходит и девальвации стиля: в киноискусстве идут ныне интенсивные поиски новой простоты в разговоре о сложном. Недаром на фестивальной дискуссии «Кино в борьбе за социальный прогресс» специально подчеркивалось: не став зрительским, фильм политический, фильм социальный своих целей достигнуть не может. Хотя, говорили участники дискуссии, и такие парадоксы существуют: бывает, что политический фильм, обращенный своей мыслью, темой к самой демократической аудитории, остается нелепой «вещью в себе», так как разговор в нем ведется на языке, недоступном массовому зрителю. Особенно драматично складывается судьба фильмов некоторых левых кинематографистов, воплощающих антибуржуазные идеи в художественных формах, которые — по замыслу — должны сами стать выражением борьбы и бунта; используемые в таких случаях модернистские построения нередко искажают идеи фильма и уж, во всяком случае, обессиливают их влияние на зрителей.

Наблюдая процессы, происходящие в советском и мировом кино, легко можно заметить, что за последнее время активизировались поиски синтеза языковых и стилевых открытий современного кино и достижений поэтического кино немого периода, разумеется, соответствующе трансформированных. Рядом с фильмами повествовательными, для которых характерно пристальное наблюдение подробностей жизни, психологических и нравственных состояний человека, возникают ленты, насыщенные поэтическими обобщениями, использующие емкость метафор, поэтическое давление внутри кадра, а в некоторых случаях обращающиеся и к монтажу коротких кусков, который еще вчера считался окончательно устаревшим. Новую силу набирает зрелищный кинематограф, под влиянием которого во многих фильмах меняется соотношение изображения и звучащего слова.

В современном кино в новом содержании, в новых особенностях раскрываются такие понятия, как ритм фильма, внутрикадровый монтаж, соединение рассказывающего повествования и поэтических обобщений, метафорических иносказаний. И необыкновенно важно, чтобы особенности современной режиссуры, современного построения фильма исследовались диалектически в их реальном движении. Скажем, ставшие необыкновенно популярными в кино 60-х годов долгие планы, фиксирующие поток жизни в его как бы несрежиссированности, в «обшариваемых» камерой подробностях, надо было бы понять исторически — как возникло это явление, что оно дало, какие этапы прошло, в каких достоинствах и недостатках раскрылось в процессе многократных проверок практикой. Между тем, кинотеория мало занимается углубленным исследованием развития кинематографа — его идейных концепций, жанровых разделений, сближений и смесей, его

весьма переменчивых сюжетных структур, его языка, ведущихся в нем стилевых исканий. И почти совсем ничего не делает, чтобы понять его перспективы, его завтрашний день.

Я не призываю теоретиков становиться гадалками. Торопливые пророчества так же недостойны серьезного мыслителя, как и торопливые приговоры. Но, опираясь на опыт прошлого и настоящего, теория может не только идти за практикой — след в след, она может и «вычислять» движение искусства, предвидеть ход его развития, неизбежность зреющих изменений.

Конечно, и при теперешнем уровне кинематографического мышления возможны неточности прогнозов. Даже синоптики, имеющие возможность следить за циклонами с помощью спутников, нередко подводят нас. За циклонами кинематографа следить труднее — приборов таких нет. Но и здесь прогнозы возможны. А главное — очень нужны. И нужны прежде всего для сегодняшней практики, чтобы точнее вычленять в ней все ценное, перспективное, отбрасывая мусор случайных увлечений и отделяя сорняки, даже если они украшают себя цветами моды.

В своих размышлениях о нынешнем направлении творческого поиска мы не можем не обратиться к опыту, накопленному киноискусством, к поучительным для современности страницам истории.

«Всякое развитие,— писал В. Пудовкин в тезисах к докладу «Советская кинематография и задачи РоссАРРК» (1933),— связано с экспериментом и обусловлено им. Вопрос в том только, куда направлено это развитие. Нам нужен определенно направленный эксперимент. Одной из необходимых сил, направляющих его, должна быть ясность и понятность массовому зрителю. Это отнюдь не сужает, но лишь правильно затрудняет экспериментальную работу»*.

Надо ли специально оговаривать, что у Пудовкина речь идет о ясности и понятности, предполагающих новизну художественных открытий в «правильно затрудненном» эксперименте, духовную и эмоциональную активность зрителя в процессе приобщения к миру фильма. Тот же Пудовкин горячо выступал против простоты, понимаемой как вульгарное упрощенчество. Такая простота тем более доступна зрителю, что все в ней содержащееся — и предмет и способ изложения — знакомо. Но к высокому искусству она отношения не имеет, ибо никуда не ведет, а лишь закрепляет вчерашние привычки — эксплуатирует их, ничем не обогащая зрителя.

Практика кино показывает, что все сколько-нибудь заметные явления в искусстве, включая даже не оправдавшие себя эксперименты, не случайно возникают, не по капризу того или иного режиссера. В них почти всегда бывает какой-то внутренний резон, они всегда отвечают каким-то потребностям и запросам, временем рожденным. Но многое в творческих исканиях кинематографистов зависит от критики. Она может способствовать распространению тех или иных увлечений и может ослабить их влияние...

Наша кинематографическая история, давняя и недавняя, знает случаи, когда теория, критика абсолютизировали открытия какой-то школы, группы или мастера, приписывая им значение всеобщности и чуть ли не обязательного признака современности искусства.

Как мы помним, в шестидесятые годы в нашей кинотеории особенно активно разрабатывались проблемы сюжета; именно они стали тогда средоточием наиболее острых кинематографических дискуссий, которые шли и на экранах, и в киноперiодике, и на трибунах. Сюжету помимо ряда статей сборника «Вопросы кинодраматургии» были посвящены такие книги, как «Фильм без интриги» В. Демина, «Конфликт и характер» В. Шаброва, «Течение фильма» Л. Нехорошева.

Особенно острые дискуссии вызвала книга «Фильм без интриги». В. Демин рассматривает преимущественно область взаимоотношений сюжета и фабулы с целью утвердить метод бесфабульного построения фильма, как наиболее современный. Книга написана живо, но в увлечении некоторыми новыми открытиями кино В. Демин как преданнейший их поклонник то и дело соскальзывает на беспер-

* «Советское кино», 1933, № 7.

спективную дорогу нормативной эстетики: на место одних канонов ставит другие.

В начале этого года вышла книга молодого киноведа В. Фомина «Все краски сюжета», в которой делается попытка трезво и обстоятельно разобраться в возможностях различных форм сюжетосложения, не уничтожая одну ради другой. Фомин пишет о необходимости «перейти от попыток утвердить тот или иной драматургический метод в качестве господствующего и единственно плодотворного к широкому и объективному рассмотрению всех существующих форм и разновидностей сюжетосложения, к исследованию специфики и реальных возможностей каждой из них».

Возникает вопрос, так ли необходимы крайности увлечений, чтобы прийти к такому реалистическому анализу? Не знаю. Но я сейчас думаю не о полемике, которая сделала свое дело для оживления дискуссий. Я думаю о том, что книга Демина не была сенсационно одинокой. В ней разрабатывались идеи широко распространенные, идеи, за которыми стояли десятки фильмов.

Реакция на жесткий сюжет позавчерашнего происхождения была неизбежна и необходима для развития искусства, для расширения его возможностей в изображении жизни и воплощении мысли. Но реакция, как это часто бывает, не ограничилась разрушением канонических структур. Возникли полемические крайности. Вытеснение традиционных форм жесткого сюжета сопровождалось умалением роли драматургии в фильме.

Острый событийный сюжет — не всегда достоинство фильма. И уж во всяком случае — не канон. Ослабление внешнего событийного сюжета знали и классики драматургии и киноискусства. Но многие современные сценаристы и режиссеры, начавшие поход против сюжета в фильме, забыли, что классические пьесы и фильмы даже в сценах без событий сохраняют внутреннее напряжение — в изображении человеческих отношений, движений чувств, переживаний, психологии, в размышлениях о жизни. Во многих фильмах шестидесятых годов события из драматургии фильма изгонялись, а новые формы напряжения им на смену не приходили. Возникали тягучие построения, малосодержательные подробности, возникала зрительская скука, которую нельзя было убить изысканностью внутрикадрового монтажа, мастерством долгих планов, тонкостью наблюдений, умелым созданием атмосферы и настроения.

Происходило нечто непредвиденное — человек, герой фильма, погруженный в поток жизни, показанный с помощью самоновейших приемов, часто переставал быть интересным для зрителя. А этого зритель не прощал. Полупустыми залами он голосовал против многих фильмов, которые в кинематографической среде встречались одобрением, а подчас даже превозносились как очень современные и новаторские.

Назову в этой связи несколько работ наших кинематографистов: «Происшествие, которого никто не заметил» посмотрело у нас в стране 5 400 000 зрителей, «Всадник над городом» — 4 500 000, «Короткие встречи» — 4 420 000, «Фокусник» — 4 128 000, «Июльский дождь» — 2 990 000, «Долгая счастливая жизнь» — 1 463 000, «Чувства» — 973 000.

Жизнь показала, что некоторые кинематографические построения, превознесенные кинокритикой в прошлом десятилетии, оказались неэффективными. Можно было бесконечно заниматься их совершенствованием — новые и новые вариации положения не меняли, — зритель шел на другие фильмы. Можно было ссылаться на плохой прокат или на недостатки эстетического воспитания зрителей, на слабости рекламы или пассивность кинокритики, но все это могло принести кинематографистам лишь весьма слабые утешения и очень малые надежды: зрителя воспитывает, аудиторию формирует прежде всего сам кинематограф своими произведениями, а потом уже реклама, критика, телевидение, радио, пресса.

Реакция на дедраматизированный кинематограф 60-х годов рождает массовое обращение сценаристов и режиссеров к тем областям человеческой деятельности и жизненным ситуациям, где острая драматургия действия и активно действующий герой — на поверх-

ности, их не надо извлекать из глубины жизни. Это тоже увлечение, тоже крайность. Ведь не всякий детектив, собирающий десятки миллионов зрителей, становится реальной силой искусства.

Тут в наши размышления о кинематографе и его теории неизбежно входит социология.

За последнее время несколько активизировались конкретные социологические исследования проблемы «кино и зритель». Этим делом занимаются многие организации. Плодотворно работает в нашем союзе совет по изучению зрителя во главе с профессором Н. А. Лебедевым. Проблемами социологии кино активно занимается профессор Б. С. Мейлах. Белорусские киноведы В. Смаль и О. Нечай написали книги «Искусство быть зрителем» и «Экран и мы». Несколько книжек на тему «Кино и зритель» вышло в Москве.

Однако хотя социология кино — наука молодая, в ней уже довольно отчетливо обозначились характерные для нее недостатки. В работах Л. Когана и некоторых других социологов анкетные опросы зрителей слишком элементарны, их анализ в основном сводится к тому, чтобы проиллюстрировать привычные, давно известные истины; вне социологических исследований остаются реально существующие сложности во взаимоотношениях кино и массового зрителя.

А. Вахеметса, С. Плотников, Г. Черепанов в статье «Опыт применения точных методов в конкретно-социологических исследованиях искусства» (сб. «Социальные исследования», вып. 2, М., 1968) определяют кинематограф как «товарно-идеологическую» систему. Применяя к оценке фильма преимущественно показатели сбора, авторы статьи фактически уходят от проблемы нередко встречающихся несоответствий экономического и эстетического, идеологического эффекта фильма, фактически игнорируют реальную дифференциацию зрительской аудитории, различия зрительских запросов, требований, критериев.

Жизнь показывает, что масштабы воздействия кинематографа намного превосходят уровень современных знаний о механизме этого воздействия и его многообразных последствий. Пока социология занимается в основном вопросом: нравится — не нравится, изучением посещаемости кинотеатров, что, как всякому понятно, далеко не всегда равнозначно воздействию. А главное, при таком узком определении задач социологии из сферы социологических исследований выпадает вопрос о направлении воздействия — важнейший для кинематографа, для выполнения им своих социальных функций.

Ведь кинематограф активно участвует в формировании взглядов людей, отношения к жизни и труду. Он непосредственно формирует престиж определенных профессий и социальных групп. Он способен ускорять или замедлять социальные (в частности, демографические) процессы. Он влияет на мышление, образ действий человека, его поведение, манеру речи и даже трансформации моды. Все это свидетельствует о том, что фильмы должны стать объектом содержательного социологического анализа. Подлинно научное руководство кинопроизводством и прокатом невозможно сегодня без развитого знания закономерностей реального воздействия киноискусства.

У нас пока нет серьезных, глубоких работ, анализирующих на основе научных данных социологии фактический репертуар кинотеатров и телевидения. Такой анализ предполагает не только сопоставление тематического диапазона кинематографии с жизнью, но и сопоставление тематических, жанровых, стилевых поисков кинематографистов с требованиями и запросами публики: как добиваться наибольших сближений, где, в чем и как кинематограф обязан «не соглашаться» с какой-то частью публики, чтобы не подыгрывать обывателю в его мещанских требованиях к искусству.

Существующая ныне разобщенность кинокритики, кинотеории и проката — не на пользу дела. Необходимо ее ликвидировать. Назрела необходимость издания статистических ежегодников проката — нужно всячески расширять доступный киноведам первичный материал для социологических и эстетических исследований. Полезно периодически созывать совместные конференции критиков, кине-

матографистов и работников проката. Надо думать о формах объединения социологов, о планировании и финансировании их исследований, о расширении публикации их работ.

Направление и эффективность работы со зрителями во многом зависит от журнала «Советский экран» с его двухмиллионным тиражом. Журнал ежегодно проводит опросы зрителей, на страницах журнала ведется открытая переписка с кинозрителем, интересные материалы печатаются в разделе «Кино в нашей жизни», лучшие из публикуемых журналом рецензий соединяют в себе глубину анализа и доходчивость изложения.

Однако журналу иногда не хватает боевого наступательного духа в борьбе средствами кинокритики с обывательщиной, мещанством, пошлостью в искусстве и жизни. Журнал недостаточно последователен в пропаганде общественно значительных фильмов, ведущих на языке высокого искусства разговор о больших проблемах народной жизни.

Нередки случаи, когда сотрудничающие в журнале критики пишут без достаточного учета аудитории — мало занимаются проблемами эстетического воспитания зрителя. Свои выступления по зарубежным фильмам журнал не координирует с планами проката.

Кстати, этот недостаток довольно широко распространен и в других печатных органах, во всей нашей кинокритике: десятки зарубежных фильмов, нуждающихся в серьезном анализе, остаются вне внимания печати, критика не поддерживает в них прогрессивные, реалистические тенденции, не раскрывает противоречий, односторонностей, идейных изъянов в изображении жизни, не ориентирует зрителя в его встречах с зарубежным кино.

Вопросы развития кинотеории и социологии, проблемы эстетического воспитания трудящихся имеют огромное значение для киноискусства. Они постоянно должны быть в центре внимания Союза кинематографистов, его печатных органов, всех его организаций.

III

Теория кино не может не опираться на его историю. У нас в стране проводится серьезная работа по изучению идейно-творческого опыта советского кино, имеющего всемирное значение. Преодолены многие догматические помехи на пути утверждения подлинного историзма, на пути осмысливания фактов и явлений киноискусства в реальной диалектике их возникновения и развития.

Продвижение нашего киноведения на этом участке отчетливо отразилось на «Истории советского кино»: уже по первому тому этого четырехтомного труда видно, что сектором кино Института истории искусств предпринята, а во многом и успешно осуществляется попытка научного анализа основных процессов, тенденций и особенностей развития советского кино, творчества значительных его мастеров. Читатель найдет здесь много новых материалов и много нового в оценках, в самом подходе к предмету исследования.

Есть в этом томе и свои слабости, недостатки. Наряду с аналитическими, написанными на современном научном уровне главами встречаются главы чисто информационные. В них, а иной раз и в главах удавшихся недостаточно отчетливо прочерчены связи между кино, литературой, театром. В ряде случаев движение жизни общества и движение кинематографа как бы размываются, явления киноискусства рассматриваются только внутри искусства.

Вышли две «Кратких истории советского кино» — одна представляет собой коллективный труд преподавателей ВГИКа, другая написана Р. Юреневым для общества «Знание». Книга Ю. Ханютина «Предупреждение из прошлого» рассказывает о фильмах, посвященных Отечественной войне. Н. Зайцев в своей книге «Правда и поэзия ленинского образа» анализирует работу советских кинематографистов над образом Ленина. Существенное значение для изучения истории кино имеют сборники «Из истории кино», «Из истории «Ленфильма», «Вопросы киноискусства», «Кинословарь» и справочные издания Госфильмофонда.

Активизировалась работа по изучению истории кино в братских республиках.

Около десяти лет назад была издана двухтомная история украинского кино. Сейчас

наши украинские товарищи готовят новую работу по истории кино Украины. Выпущены книги «Экран и жизнь» В. Кудина, «Кино и годы» И. Корниенко, «Фильмы, образы, формулы» Е. Загданского.

В созданной минскими киноведами «Истории белорусского кино» проанализированы наиболее значительные фильмы. Отчетливо выявлены связи киноискусства с белорусской литературой. Серьезно рассказано о тех трудностях, которые стояли на пути белорусского кино, лишенного на протяжении долгого времени своей производственной базы. Показана роль русских кинорежиссеров, практических участников становления и развития киноискусства Белоруссии.

Вышли содержательные книги К. Церетели «Юность экрана», Х. Абулкасымовой «Рождение узбекского кино», С. Акбарова «Зрелость», И. Репина и Я. Айзенберга «Молодость киноискусства», К. Ашимова «Рождение киргизского кино» и другие.

Эта работа нуждается в дальнейшем развитии и расширении. Сейчас, накануне 50-летия образования СССР, всем нам — организациям союза, научным учреждениям, издательствам — надо еще раз внимательно посмотреть планы работы с тем, чтобы основные силы киноведения сосредоточить на изучении, осмысливании богатейшего опыта развития многонациональной советской кинематографии на путях социалистического реализма.

Известно, что в нашей стране сложилась новая историческая общность — единый советский народ, объединивший более ста равноправных наций и народностей. Эта общность, дружба народов Советского Союза складывалась как явление революционное, исторически возможное только после победы социалистической революции. В буржуазном обществе нет и не может быть единой нации, единой национальной культуры. Естественно, что только классовый подход к истории и современности может дать нам верные ориентиры для подлинно научного понимания кинематографического процесса.

Об этом мы много говорили на пленуме союза, посвященном проблемам кинематографий братских республик, и на Втором съезде советских кинематографистов. Однако в изучении истории кино и по сей день встречаются факты внеклассового подхода к прошлому.

Они проявились, в частности, в полемике ряда грузинских критиков по поводу первых шагов грузинской кинематографии, датировки дореволюционных фильмов и участия Бек-Назарова, Перестиани, Барского, Дигмелова, Третьякова в становлении грузинского советского кино.

При ознакомлении с материалами полемики создается впечатление, что она отвлекает значительные силы киноведения от важнейших задач изучения того, как победившая революция вызвала революцию и на экране, как молодой революционный кинематограф ломал каноны буржуазного кино, включая не только монархистско-колонизаторские, но и «либеральные», «общедемократические» представления о национальном начале, о национальных традициях искусства, отвлекает от изучения революционных традиций и творческого опыта грузинской советской кинематографии, которая пользуется ныне большим авторитетом и в нашей стране и за ее пределами.

Эта полемика стала предметом внимания грузинской общественности. Материалы полемики обсуждались в феврале на секретариате Союза кинематографистов Грузии. Секретариат занял принципиальную позицию в оценке полемики.

Всем нам ясно, что сейчас требуется усиление идейно-воспитательной работы, острой и принципиальной борьбы с малейшими проявлениями националистической отравы, с идеями, оправдывающими национальную замкнутость, чванство, идеализацию старины.

В изучении истории многонациональной советской кинематографии необходимо полнее использовать ленинское идейное наследие, современное развитие партийной мысли, воплощенное в материалах XXIV съезда КПСС. Это поможет нам глубже понять борьбу двух культур в каждой национальной культуре, становление революционной кинематографии, плодотворность взаимодействия,

взаимообогащения национальных кинематографий в условиях их социалистического развития.

Историкам кино предстоит большая и сложная работа, которая нужна не только для более глубокого понимания истории, но и для современного кинематографического творчества. Необходимо расширить фронт исследований. Ведь если, скажем, в области изучения и публикации наследия Эйзенштейна, Довженко, Вертова сделано уже немало, то Пудовкин, братья Васильевы, Эрмлер, Шенгелая, Савченко и некоторые другие наши крупнейшие мастера долгие годы не пользовались необходимым вниманием исследователей и издателей. А это означает, что важнейшая для советского киноведения задача — изучение развития социалистического реализма — решалась без достаточного учета всего многообразия и богатства нашей кинематографии.

IV

В работе советских киноведов и критиков над проблемами зарубежного кино особое значение приобретает сейчас действенная помощь киноведения обмену творческим опытом между кинематографистами социалистических стран. В этой связи надо со всей определенностью сказать, что советские киноведы мало занимаются проблемами развития кино социалистических стран. Появились работы И. Рубановой и Я. Маркулан о польском кино, А. Гершковича о Золтане Фабри, Л. Погожевой — о болгарском, К. Парамоновой — о румынском кино. Опубликовано несколько содержательных статей, в том числе Н. Игнатьевой о венгерском кино, Д. Писаревского о югославском, А. Новогрудского и Б. Галанова — о некоторых существенных явлениях и тенденциях в развитии социалистических кинематографий. Этого мало, до крайности мало.

У нас пока нет больших серьезных работ о сложных процессах развития венгерского кино. Даже в рамках газетных или журнальных выступлений не проанализированы новые работы наших польских коллег, нынешние искания кинематографистов ГДР, обновляющих тематику, язык и стиль киноискусства, а они достойны внимания, как показал недавний симпозиум кинематографистов социалистических стран в Репино. Симпозиум помог нам полнее понять и некоторые проблемы таких кинематографий, как вьетнамская, кубинская, монгольская,— они тоже ждут своих исследователей.

Советскими киноведами пока не осмыслен богатейший и весьма поучительный опыт болгарских мультипликаторов. Почти совсем нет работ, даже газетных статей, о кинопублицистике социалистических стран, развивающейся интересно и многообразно.

Наша текущая критика откликается на произведения кинематографистов социалистических стран, выходящие на советский экран, в основном информационными заметками. Рецензии на фильмы социалистических стран часто пишутся в тоне приветствий и поздравлений. Такой тон обижает наших товарищей и друзей из социалистических стран, ждущих от советской критики не легковесных комплиментов, а глубокого анализа своих произведений, не похлопывания по плечу, а дружески откровенного разговора на равных.

За последнее время появились новые книги, авторы которых занимают боевую позицию в оценке искусства буржуазных стран, в анализе сложных процессов, происходящих на мировом экране. Это «Спор продолжается» В. Баскакова, «Крушение и созидание» И. Вайсфельда, «Запад: кино и молодежь» Р. Соболева, сборники «Мифы и реальность», выпускаемые издательством «Искусство». Это книги А. Михалевича «Руку, товарищ!», «Спорю», «Фронт души», созданные на стыке, на переплетении публицистики и критики.

Интересную, содержательную книгу о французском кино создал С. Юткевич. В книге Л. Муратова «Итальянский экран» анализируются основные тенденции итальянского антифашистского фильма.

Вряд ли в наши дни возможно создание достаточно объективной и полной истории мирового кино без использования научного и фактического материала сборника «Октябрь и мировое кино», составленного из докладов

киноведов — участников Репинского симпозиума 1967 года.

Однако при всей значительности сделанного приходится с сожалением отметить, что в новых книгах и статьях о киноискусстве буржуазных стран недостаточно глубоко исследуются реальные проявления идеи о борьбе двух культур в практике мирового кино наших дней. Особенно часто это происходит в монографиях, посвященных отдельным режиссерам или актерам. Так, в книгах «Марсель Карне» А. Сокольской, «Стэнли Креймер» В. Неделина, «Жан Маре» И. Янушевской и В. Демина, «Спенсер Трейси» и «Бетт Дэвис» Е. Карцевой серьезному анализу творчества мастеров нередко мешают кокетливая манерность стиля, социальная неопределенность оценок и выводов. Впечатление такое, что авторов книг увлекает жанр развлекательной литературы и в угоду жанру они начинают подыгрывать нетребовательному читателю.

И уж совсем скверно, когда издательство «Прогресс» выпускает бульварную книжку Сильвена Ренера «Трагедия Мэрилин Монро», смакующую подробности личной жизни знаменитой «звезды», ложно изображающую крупных деятелей американского театра, кино, литературы. Выпуск этой бойкой и развязной, рассчитанной на скандальный успех книги невозможно рассматривать иначе как идеологический брак издательства.

В изучении киноискусства капиталистических стран наше киноведение заметно отстает от жизни. По-прежнему много занимаясь, скажем, творчеством Феллини, Бергмана, Висконти, чье влияние было особенно сильным в прошлом десятилетии, наше киноведение пока недостаточно глубоко исследует новейшие тенденции в зарубежном кино. Не осмыслены новые работы итальянских режиссеров Рози, Монтальдо, Понтекорво, Петри, которые называют себя, и не без основания, детьми неореализма. Не прослежен путь Бу Видерберга к фильму о Джо Хилле: боюсь, что Бергман слишком заслонил от наших товарищей сложную панораму шведского кино. Нет работ о чрезвычайно интересных процессах, происходящих в американском кино: я имею в виду не только новые фильмы известного нам Креймера, но и произведения таких режиссеров, как Артур Пенн, Джон Франкенхаймер, Стэнли Кубрик, Франклин Шеффнер, Сидней Поллак, которые столь интересно были представлены на Московском и других фестивалях минувшего года.

В практике нашей кинокритики бывают случаи, когда к новым явлениям зарубежного кино прикладываются старые привычные мерки. Думаю, что именно так подошли к ряду фильмов VII Московского кинофестиваля и в особенности к новому фильму Антониони наши уважаемые критики И. Соловьева и В. Шитова в своей статье «Какое сегодня кино?» («Неделя», 1971, № 33). «Кажется, что он хотел в фильме «Забриски Пойнт» расстаться с собой,— пишут они. — И в самом деле — насколько возможно расстался. Иное дело, что такое расставание обессилило Антониони как художника».

Обессилило ли? И могут ли обессилить художника поиски перехода, поиски новой темы и нового стиля, даже если они не дали сразу же стопроцентного результата? Антониони начал подрывать себя как художник, допустив монотонность, повторяемость темы и выразительных средств в своих прежних фильмах. Сам Антониони увидел грозившие ему опасности и пошел вперед. Его поклонники не увидели опасностей, не оценили движения.

Чтобы точнее оценить перемены на зарубежном экране, борьбу прогрессивных режиссеров, чьи фильмы украсили наш фестивальный экран, надо было бы иметь в виду исторический контекст этих перемен, этой борьбы.

Советские киноведы, занимающиеся зарубежным кино, не могут не учитывать, что сильным и опасным противником социализма в современном мире является буржуазная «массовая культура» и ее характернейшее порождение — буржуазный «коммерческий фильм». Ведь на «коммерческое кино» приходится около 90 процентов зрителей. Ведь именно «коммерческое кино» наряду с традиционными своими магнитами — детектив, мелодрама, порнография — сейчас широко ис-

пользует политические темы и мотивы, трактуя их по-буржуазному.

Вопрос о создателях коммерческих лент более или менее ясен: они хотят служить буржуазии и служат. То ли верят в буржуазный порядок, то ли не очень верят, но слишком ненавидят его антагонистов и поэтому держатся за старых хозяев. То ли просто работают по циничному принципу: деньги не пахнут. Сложнее бывает с художниками, которые не хотят служить буржуазии, даже презирают буржуазного обывателя и все же служат.

Когда художник от веры в буржуазный мир бежит во все отрицающее безверие, от разума — в бездны иррационализма, от буржуазного человека — в бесчеловечность, в хаос, он может стать — объективно — носителем буржуазной идеологии. Даже критикуя буржуазную жизнь, показывая, как плохо бывает человеку в условиях материального благополучия потребительского общества, такой художник фактически остается в плену буржуазии.

В искусстве безверия усердствуют не только «традиционные» буржуазные индивидуалисты, чья оппозиция собственническому миру не идет дальше интеллигентского ворчания или крикливого бунта, шокирующего буржуазные салоны, но в салонах и остающегося. В искусство безверия сейчас нередко идут и «левые», временно примкнувшие к революционному движению, потом в нем разочаровавшиеся, но не желающие снова возвращаться на благопристойную службу буржуазной системе.

В отношении такого рода художников надо бы прислушаться к трезвым предостережениям итальянского кинокритика Фернальдо Ди Джамматео: «...Я бы очень остерегся разделять фаталистический пессимизм тех бывших революционеров, которые, не преуспев в деле революции и осердясь на свет и на людей, с руками и ногами отдаются системе под тем предлогом, что надежды все равно никакой...» Ведь именно из таких «разочарованных» часто и выходят, пишет Ди Джамматео, шуты, которые протестуют против Венецианского или какого-то другого буржуазного фестиваля, «а сами снимают всякую чушь для вящей славы своей и «системы».

На этом фоне поиски нравственных ценностей, достойных утверждения, поиски точки опоры, веры, героя приобретают особое значение. И нам надо внимательно к ним присматриваться, всячески их поддерживать.

Решения XXIV съезда КПСС ставят перед нашей наукой о культуре задачу выработки научного представления о современном состоянии мирового культурного и художественного процесса во всей его сложности и перспективе развития. Важной частью этой работы является изучение зарубежных кинематографий, помогающее практическому участию советских кинематографистов и критиков в битве идей, которая ведется на экранах мира.

●

Я не хочу ограничивать разговор о слабостях кинокритики и теории сетованиями на недостаточную активность самих критиков и тех кинематографистов, которые занимаются теорией и критикой. Многое в развитии теории и критики зависит от прессы. В контексте цифр и фактов, характеризующих роль кино в жизни общества, нас не может не беспокоить слишком малое место кинокритики во многих газетах, обращающихся к многомиллионному читателю. Кинокритика слабо используется для повышения идеологической активности и воспитательной роли киноискусства. Вопросами кино мало занимаются и «толстые» литературные журналы.

Кинокритика и киноведение пока находятся в невыгодном положении и с точки зрения издательской. В 1970 году у нас в стране по изобразительному искусству было выпущено 490 изданий общим тиражом 6 205 000 экземпляров, по музыке, театру, эстраде и цирку — 516 изданий тиражом 6 277 000 экземпляров. По киноискусству было выпущено всего 214 изданий тиражом 2 211 000 экземпляров.

Вместе с расширением газетных и журнальных площадей, отводимых под материалы по киноискусству, нам надо решить вопрос о расширении издания книг по кино и о создании научного института кинематографии.

Нужно, чтобы существующие научные и учебные институты, располагающие кадрами специалистов, пишущих о кино, более продуманно, более целеустремленно планировали научную работу.

Для активизации кинокритики, воспитания ее кадров на практической работе было бы полезно, если бы союзный Комитет по кинематографии, республиканские комитеты, студии активнее привлекали критиков для обсуждения новых фильмов, для участия в разработке тематических планов. Художественный совет Комитета, куда входят многие критики, собирается крайне редко. Другие формы участия критиков в работе государственных органов кинематографии пока не найдены.

Многое в работе критиков и киноведов зависит от Союза кинематографистов СССР и его местных организаций. Мы должны принять на себя значительную часть ответственности за состояние кинокритики.

Секретариат союза, его всесоюзная комиссия по теории и критике, республиканские объединения кинокритиков за последнее время провели весьма полезные семинары, теоретические конференции и совещания по вопросам теории кино, создания образа положительного героя, по проблемам развития зарубежных кинематографий. Но эта работа нуждается в дальнейшем развитии и улучшении.

Пожалуй, одна только секция кинокритиков Украины по-настоящему связана с прессой, проводит встречи с журналистами, работниками редакций, совместные семинары, конкурсы «Кино и пресса». Другие наши организации с прессой работают плохо. Нам, очевидно, следует договориться на пленуме о проведении совместных семинаров критиков и журналистов во всех республиках, с тем чтобы действенно помочь постановке кинокритики в газетах.

В организациях союза редко проводятся обсуждения новых фильмов. Бывает, что и эти редкие обсуждения приобретают характер приятельских взаимовосхвалений, какими подменяется принципиальный, требовательный разговор о фильме.

В связи с деятельностью всесоюзной комиссии и секций критики и теории необходимо подчеркнуть, что существует опасность постарения критического цеха. Средний возраст членов всесоюзной комиссии по теории и критике — 50 лет. Примерно такое же положение в бюро московской секции критиков. Вопрос о привлечении в кинокритику и теорию новых молодых сил приобретает ныне большую остроту. Ясно, что выдвижение молодых не может, не должно стать кампанией, успехи которой измеряются количеством призванных в кинокритику. Ведь в нынешней практике журналов и газет бывает и так: появляются новые имена, но не видно новых лиц, мелькают под рецензиями незнакомые подписи, но нет новых критиков. Это происходит во всех тех случаях, когда рецензирующие фильмы литераторы, журналисты или даже дипломированные киноведы не принесли в кинокритику ни своего жизненного опыта, ни своей мысли, даже интонации своей не принесли.

Всесоюзной комиссии надо бы всерьез заняться проблемами подготовки киноведов во ВГИКе, действенно помогать институту в этом деле. Необходимо повысить эффективность киноведческих, критических, лекторских семинаров, внимательнее подбирать их состав, совершенствовать программы.

Состояние критики, говорил Пушкин, само по себе показывает степень образованности всей литературы. С полным правом перенося эти слова на кинематограф, мы понимаем, что образованность искусства не исчерпывается академической ученостью художника, хотя и такая ученость может принести немалую пользу творчеству. Речь идет о большем. Образованность, высокая культура, ум нужны кинематографу для постижения жизни в реальной диалектике ее развития, для познания самого себя как искусства, для наиболее полного использования постоянно меняющихся, расширяющихся своих возможностей. Кинокритика и кинотеория могут многое дать дальнейшему развитию кино ради повышения его общественной роли. Наша общая задача — поднять критику и теорию на уровень современных требований, какие определил XXIV съезд КПСС.

Десять минут: и много и мало...

Георгий Кублицкий

Бегут, непривычно смещаясь по экрану, меридианы и параллели. Очерчивается знакомый контур Советского Союза, как бы окно в нашу великую страну. Там проплывает панорама-эпиграф, своеобразная иллюстрация песенной строки: «От Москвы до самых до окраин...» И надписи на четырех языках: «10 минут по СССР».

Нужная, важная и очень трудная серия.

Серия коротких кинорассказов, каждый из которых должен быть по меньшей мере понятен зрителям с самыми разными уровнями знаний и представлений о том, что же такое Советский Союз. Прежде всего — понятен! Понятен египетскому феллаху, индийскому металлургу, чилийскому пастуху, болгарскому табаководу, венгерскому таксисту, клерку из лондонского Сити, бразильскому студенту, французскому фермеру, охотнику из Кении... Понятен всем, кто интересуется, как живет сегодня Советский Союз,— а таких людей на земном шаре многие сотни миллионов. И это не только наши друзья.

Разумеется, от серии, предназначенной не столько для отечественного, сколько для международного экрана, нужно требовать больше, нежели умения разговаривать со зрителем ясно, просто, понятно. Хотелось бы, чтобы эти фильмы увлекали и захватывали. Хотелось бы, чтобы они были безупречны в техническом отношении, чтобы в них не просачивались безвкусица, серость, банальность.

Но есть еще более важный, основной критерий для оценки успешности работы авторских коллективов, создающих серию «10 минут по СССР»: четкость идейной позиции. Умение тактично, умно, с учетом чужих вкусов и привычек показывать, пропагандировать наш образ жизни; и одновременно — решительный отказ от попыток подладиться под чужие вкусы, подгонять под них нашу действительность, отбирая не столько типичное для нас, сколько привычное для некоего условно и не точно представляемого зарубежного зрителя.

Сожалею, что мне не удалось посмотреть все вышедшие на экран фильмы серии: их уже свыше восьмидесяти. Два из них — «Ветер весь день» (сценарист Р. Григорьев, режиссер К. Бабаджанов) и «На камчатском меридиане» (сценаристы С. Алексеева, В. Беляков, режиссер Л. Беляков) — отмечены премиями за рубежом.

Наши друзья во многих странах тепло отзываются о лучших работах советских кинодокументалистов, благодарят за возможность «побывать» в таких уголках Советского Союза, куда еще не наезжены туристские дороги. Однако едва ли можно утверждать, что большинство десятиминутных кинопутешествий проделано по точным маршрутам уверенным шагом мастеров. В иных шаг, увы, сбивчив, и дорога к цели петляет из стороны в сторону. Значит, сегодня важнее поговорить о недостатках серии.

«Зимний Ленинград»

«Земля Рязанская»

Я составил свой план кинопутешествий по стране: половину времени провел в местах и городах, хорошо мне знакомых, половину — в таких уголках, куда впервые привел меня экран.

Как же богата, обильна, разнообразна великая наша Отчизна! За долгие годы писательской и журналистской работы я, казалось, исколесил ее вдоль и поперек. И вот теперь знакомое оказывается настолько изменившимся, что в изумлении спрашиваешь себя: быть может, это операторский трюк, совершенно неожиданная точка съемки, использование технических возможностей современной киноаппаратуры? Но нет, вон знакомые здания и памятники, ориентиры, маяки в море новостройки!

Бегут часы. Сменяются города, сменяются лица. Метет поземка в ледяной тундре Ямала, зреет виноград на холмах Грузии. Зазвучала молдавская песня, медленно падают листья в заповедных приокских лесах, тянут сети амурские рыбаки, заканчивают уборку урожая украинские села, млеют в знойном полдне улицы Баку... Поначалу просто наслаждаешься дивным калейдоскопом: все это твое родное, близкое. Это твоя Родина, где слились судьбы многих братских народов, составивших великое содружество, имя которому — Советский Союз.

Но постепенно начинаешь ловить себя на мысли: от фильма к фильму мир твоих представлений дополняется, расширяется лишь количественно, пространственно. Тебя не ждет смелое сопоставление, позволяющее увидеть знакомое в новом смысловом ракурсе — глубже, объемнее. Напротив, многое, что ты видишь на экране, вообще лишь просто показано зрителю без попыток углубленного осмысления монтажом или словом. Думай, как можешь, как хочешь, как знаешь. И ты додумываешь недосказанное, а кое-где корректируешь увиденное: ведь это твоя страна, тебе помогает жизненный опыт, ты отсеиваешь случайное и радуешься типичному, точно выхваченному объективом из потока наблюдений.

Ну хорошо, а как должен ориентироваться зарубежный зритель?

В некоторых фильмах с ним не разговаривают вовсе. Предполагается, видимо, что он все поймет и без текста. Например, увидев парусный корабль, сразу безошибочно опознает в нем учебное судно «Товарищ». А почему рядом памятник учебному судну «Товарищ»? Кто же не знает, что один «Товарищ» был потоплен фашистами, а вместо него построен другой?! По мнению создателей фильма «Азовское море» (сценарист В. Клинченко, режиссер И. Грабовский, Украинская студия хроникально-документальных фильмов), никаких пояснений для африканца или латиноамериканца тут не требуется...

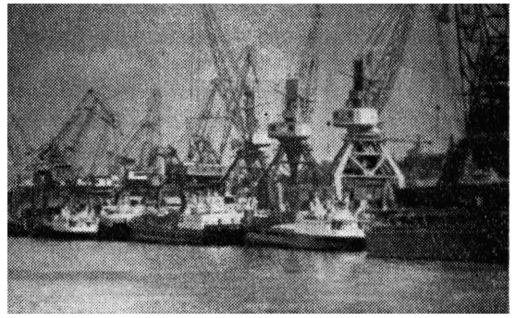
В некоторых фильмах дикторы разговаривают на каком-то странном «стерильном» языке. Почти исчезли слова «социализм»,

«коммунизм», «пятилетка». Может быть, тут «дипломатические соображения»? Может быть, создатели фильмов, думая о зарубежном зрителе, боятся возможных обвинений в пропаганде?

Однако позвольте: неужели есть на земном шаре люди, никогда не слышавшие, что Советский Союз строит коммунизм? О нашей новой пятилетке писала вся капиталистическая пресса — пусть по-разному, пусть порой злобно и лживо, но писала. Тогда почему же нам не рассказывать зарубежному зрителю правду о пятилетке — спокойно, доказательно, предметно? Наивный и ненужный камуфляж непонятен, тем более что даже само слово пятилетка, шокировавшее кое-кого за рубежом в тридцатые-сороковые годы, давно уже стало обиходным во многих странах, притом не только в социалистических — наш опыт долгосрочного планирования хорошо известен.

Неправомерно было бы требовать от фильмов серии «10 минут по СССР» проникновения в глубинные пласты народной жизни. Жанр коротких кинопутешествий предполагает обзорность, если хотите — неизбежную поверхностность. Видимо, не может быть и единого принципа выбора темы, хотя практически сейчас (и в плане производства фильмов этой серии на 1972 год) главенствует географический принцип: рассказы об отдельных городах, о реках, реже — об областях, еще реже — о селах, причем в последнем случае географическая привязка используется обычно лишь для показа какого-либо народного празднества, промысла или зрительно привлекательных обрядов.

Но не слишком ли тесны подобные тематические рамки? В десять минут экранного времени можно уложить ведь и полет из Москвы на Камчатку, и подробный осмотр всего одной улицы — кстати, длительные пешеходные прогулки с посещением разных примечательных мест есть в программах почти всех зарубежных фирм, организующих туристские путешествия. И вот что любопытно: пешее путешествие по одной улице отнимает сегодня больше времени, чем пересечение по воздуху средней европейской страны от одной границы до другой. Это я к тому, что и понятие кинопутешествия едва ли следует укладывать в привычные схемы.



«На реке моей, на Каме»

«Город Фрунзе»

Итак, в серии пока лидируют фильмы о городах. «Кишинев», «Знакомьтесь, Харьков!», «Ярославль», «Баку», «Алма-Ата», «Город Фрунзе», «Это Куйбышев», «Дубна», «Иваново — второе рождение», «Ереван», «Хабаровск — город на Амуре»... В недалеком будущем нам предстоит увидеть ленты о Ростове-на-Дону, Норильске, Киселевске, Челябинске, о крепостях древней Руси и молодых городах, рожденных нефтью.

Я отнюдь не думаю, что десять минут экрана дают сценаристу и режиссеру большой простор для решения достаточно сложной, весьма объемной темы «современный советский

город», особенно если город этот стар и достопамятная его история требует как почтительного к себе отношения, так и соответствующего метража. Но тем зорче должен быть взгляд художников, работающих над фильмом! Тем важнее их умение найти, выделить, показать самое характерное именно для этого города, типичное в общем облике, неповторимые черточки быта, даже особенности в поведении, в манерах людей — ведь, скажем, уличная жизнь темпераментных обитателей южного приморского города подчас просто ошеломляет своим ритмом неторопливого, спокойного гостя из Якутии. Очевидно, в каждом случае нужны творческие поиски, творческий подход. При множественном повторении темы «город за десять минут» особенно опасны штампы, следование по самому легкому пути: немножко проездов по улицам, несколько панорам с высокой точки, два-три цеха, два-три вуза, два-три памятника, свадьба, дети, голуби (или чайки, если город портовый); парень и девушка — на садовой скамейке, на берегу реки, в тени лип или каштанов...

Режиссер А. Мир-Каспмов начинает фильм о Баку с коротких уличных интервью. Одному собеседнику сто двенадцатый год, другой совсем молод. Оба по-своему видят и любят свой город. Но разве расскажешь о нем за десять минут? Смотрите, вот песочные часы: легко, быстро струятся песчинки, а нам надо успеть так много.

Ритм как бы задан, мы торопимся — и поэтому покажем вам в нашем Баку прежде всего и больше всего то, что характеризует город как столицу Азербайджана — национальную архитектуру, орнамент, народное искусство. Мы, жители Баку, конечно, не только гуляем по улицам и улыбаемся в объектив — мы работаем. Но разве есть у нас города, где бы люди не работали? Попробуем показать, как учащенно бьется сердце города-труженика, но сделаем это в откровенно условной манере, ритмичной сменой вирированных кадров. А песчинки струятся, струятся, наконец, падает последняя, и панорама Баку с песочными часами, отмерившими десять минут, завершает фильм,

Не все удачно в этом десятиминутном путешествии по столице Азербайджана. Однако оно поэтично. В нем — свой взгляд, своя авторская манера.

А в фильме «Город Фрунзе» (сценарист А. Малеванный, режиссер И. Герштейн) авторская позиция растворилась в довольно беспорядочном нагромождении разнородных по своей природе элементов. Справки, словно бы наспех выписанные для диктора из школьного учебника географии, картины спортивного парада, выступление танцевального ансамбля, который авторы фильма почему-то вывели для съемки на цветущий луг... Есть интересные типичные портреты, национальные музыкальные инструменты, национальные спортивные игры. Но все это — само по себе, вне общего ритма городской жизни: просто некая фольклорно-этнографическая экспозиция.

Отчасти последний упрек можно адресовать и фильму об Алма-Ате, где великолепно сняты общие планы города, но увлечение национальным балетом, показом мозаичных панно, спортивных соревнований, бегов и скачек на столичном ипподроме почти не оставили метража для повседневной жизни алмаатинцев.

На мой взгляд, из поля зрения авторов фильмов о столицах союзных республик почти выпала такая важнейшая тема, как дружба народов. Возможно, это кинематографически не так просто сделать, но ведь порой достаточно выделить один убедительный эпизод, один весомый факт! И еще: зрителю не говорят о будущем, о перспективах развития. Лишь в фильме о Кишиневе ему сообщают, что за пятилетку сто двадцать тысяч жителей получат ключи от новых квартир. Кажется, это один из двух случаев, когда в фильмах, которые мне удалось посмотреть, упоминается слово «пятилетка»...

Зрителю предлагают: «Знакомьтесь, Харьков!» Что же, как говорится, очень приятно познакомиться ближе, основательнее с этим известнейшим городом, который некоторое время был даже столицей Украины.

Но основательнее как-то не получается. Взлетает самолет. Панорама по зданиям, по

куполу какой-то церкви, крыше кинотеатра; потом площади, улицы, вперемешку с древними каменными изваяниями скифских времен, соборный купол, человек, золотящий на нем крест... Обезьяна на крыше мчащейся машины, бегемот в бассейне, пеликаны. Манекенщица кутается в меха, примеряет меховые шляпки и манто, крупно — опять же меха, в ресторане картинно пьют шампанское местного разлива, в уютной комнате люди сидят у телевизора — может быть, он также местного производства? Снято все это хорошо, смонтировано лихо, но почему именно эти случайные планы должны дать нам представление о Харькове?

Нет, я вовсе не хочу сказать, что авторы фильма (режиссер В. Васильковский, Украинская студия хроникально-документальных фильмов) совсем забыли о новостройках или о харьковской индустрии. Мы на несколько секунд заглядываем к тракторостроителям, на авиационный завод, на строительство метро. Мы видим архитекторов, раздумывающих над макетами, взгляд наш объемлет панораму какого-то нового района. Затем нам показывают лаборатории, перфокарты, доски с начертанными сложными формулами, задумчивые лица студентов, радиотелескоп, руки, нажимающие кнопки,— набор, долженствующий подчеркнуть причастность города к развитию науки.

Этот же обедненный язык привычных символов использовали, в частности, и создатели ленты «Хабаровск — город на Амуре» (сценарист Б. Аленкин, режиссер-оператор Ф. Фартусов). Фильмы сходны, как близнецы. Рассказ о Хабаровске тоже начинается с взлетной дорожки. Есть индустриальный набор, есть интеллектуальный (студенты, голос лектора, рассказывающего о формуле Эйлера). Есть задумчивые архитекторы и красивые макеты, есть панорама по району новостроек...

Возможно, более углубленному знакомству с Харьковом или Хабаровском помог бы дельный, точный текст. Но мы лишь смотрим и догадываемся: раз буква «М», значит строят метро, формулы на доске — конечно, университет. А почему в Харькове обилие мехов? Кто знает...

«Ярославль»

«Каравай ты наш, каравай»

Финальная часть фильма о Харькове — еще один набор, содержание которого монтажный лист характеризует так: «лицо девушки у цветочного киоска»; «парень прихорашивается»; «девушка в телефонной будке»; «парень ждет девушку»; «девушка причесывает парня»; «парень идет с девушкой по улице»; «парень с гитарой»; «лицо девушки»; «отражение троллейбуса в зеркале»; «водитель машины и милиционер»; «пожилая женщина разговаривает с мужчиной»; «юноша кружит девушку по воздуху»; «девушка на улице»; «парень обнимается с девушкой»; «лицо девушки»; «парень с девушкой идут по улице»; «парень с цветами за столиком кафе»; «молодожены в свадебном наряде на улице»; «дети на само-

катах выписывают слово «Харьков»; «толпа людей на улицах»; «здание Госпрома». Все. Конец.

Девушки и парни милы. У них симпатичные лица. Но сумма их лиц не складывается в лицо города и не определяет его. Ну хорошо, а если дети на самокатах будут выписывать вместо «Харькова» «Курск» или «Ярославль», и Госпром заменит Дом советов на Красной площади в центре Курска или, соответственно, набережная у слияния Волги и Которосли?

Представьте, нечто подобное уже сделано! Вот некоторые из финальных планов фильма «Ярославль».

«Большой букет в руках у невесты в фате и белом платье»; «девочка на качелях»; «дети взбегают по ступенькам»; «две девочки у перил»; «молодые пары на вечерней набережной Которосли»; «теплоход с затененными огнями»; «снова молодые пары на набережной Которосли»; «огни на мосту через Волгу, огни на пристани»...

А финал фильма о Хабаровске? Карусель. Пляж. Лица парней и девушек. Танцы. Жених с невестой в фате и белом платье спускаются, видимо, по лестнице Дворца бракосочетаний. Зал ресторана. Молодые пары. Набережная Амура...

Когда близится к концу путешествие по первому доброму десятку городов, задаешь себе вопрос: что же на этих киномаршрутах может узнать зарубежный зритель о советском образе жизни? Какими знаниями о социальной природе нашего общества успел он обогатиться? Какие приметы сегодняшего дня коммунистического строительства в Советском Союзе успели и сумели мы показать?

Да, он, зритель, видел красивые, оживленные улицы. Он видел хорошо одетых, улыбающихся людей. Он видел интересные памятники старины. Но все это можно снять в Стокгольме, и в Неаполе, и в Марселе.

Он, зритель, порадовался мастерству танцоров, музыкантов, певцов — без них не обошелся ни один фильм. Но почти всюду они были сняты по законам ревю. Их снимали как можно эффектнее, причем иногда приторно красиво, с потерей чувства меры и такта. По-моему, профессиональный танцевальный ансамбль на лужке — безвкусица. Думаю, что нашу действительность жизненно правдивее и в социальном плане точнее отразила бы съемка концерта в цеху во время обеденного перерыва.

Города на экране работают. Однако работают они «вообще». Кто-то разливает сталь, некто штампует детали, какие-то люди собирают самолеты. В век научно-технической революции это приметы любого крупного индустриального города на любом континенте — разница лишь в лицах работающих, в цвете их кожи.

Чаще всего сцены труда сопровождаются производственными шумами. Иногда вступает диктор, сообщающий, что продукция этого завода идет в тридцать стран. Это хорошо, но этого слишком мало для того, кто хотел бы побольше узнать, чем отличается труд рабочего на заводах Кишинева от труда рабочего на заводах Форда в Детройте. Нет нужды — да и возможности — пускаться при кинопутешествии в глубокие социологические исследования. Но есть нужда — и возможность! — показывать яркими, точными штрихами особенности положения советского рабочего в нашем обществе, на заводе, где он, рабочий — хозяин, где новое отношение к труду, какого не знали прежние общественные формации. Похоже, что создатели некоторых наших фильмов для зарубежного экрана утратили социальную зоркость, потеряли вкус к умелой, конкретной, доказательной пропаганде того, чем мы сильны и богаты в человеческих отношениях.

Нет, кажется, в серии ни одного фильма, где не были бы показаны советские дети. Но и здесь дело не идет дальше умилительного любования прелестными мордашками. Могут спросить: а чего же вы еще хотите?

Позволю сослаться на пример из личного опыта. В Мальме, шведском городе, в облике которого так и чувствуется желание выставить напоказ богатство, родовитость, благополучие, меня пригласили в превосходный детский сад. Очаровательные малыши резвились там под присмотром опытных, дипломи-

рованных воспитательниц. У меня, как говорил поэт, «размяк характер», все мне нравилось. Потом я спросил: а сколько ребят во всех детских садах Мальме? И услышал: около тысячи семисот. Тысяча семьсот на богатейший город богатой страны, на город, где население вместе с пригородами перевалило за полмиллиона. Очень многие дети, так и не дождавшись очереди в детский сад, идут в школу. А ведь у шведа, который не может отдать своего ребенка в садик, налоги, в том числе на местные социальные нужды, отнимают треть заработка. У хорошо зарабатывающего — еще больше.

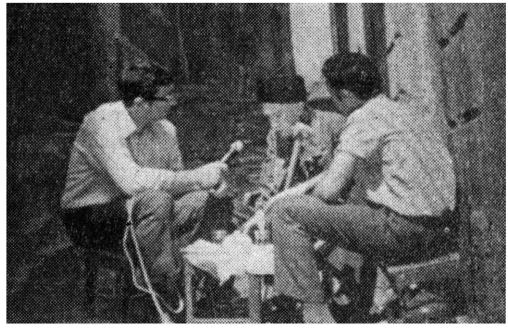
Так, быть может, зарубежному зрителю не лишне было бы при созерцании наших экранных малышей, которых мамы ведут в детский сад, попутно узнать, как именно обстоит у нас с детскими садами и какие налоги платят мамы? Именно попутно, без большого нажима, в порядке информации.

Возможно, некоторые фильмы (в том числе — о Харькове и Хабаровске) «онемели» в знак протеста против многословия и пустословия. Но, простите, это — из крайности в крайность!

Десятиминутное кинопутешествие по Советскому Союзу совершают не только знатоки истории и географии. Полагаю, что еще меньше таких глубоких знатоков среди зарубежных зрителей. Именно поэтому — и прежде всего поэтому! — я за дельный, точный текст, несущий с экрана необходимый заряд умело направленной информации, который порой может содержаться всего в двух-трех фразах.

Фильм «Полховский Майдан» (сценарист А. Рогов, режиссер А. Серков, Куйбышевская студия кинохроники) — поэма о русской зиме в лесной полосе России, о селе, где с давних времен занимаются изготовлением чудесных деревянных игрушек. В фильме все предельно ясно и без пояснений. Податливый кусок дерева умелые руки превращают в ярко раскрашенного коня. Право же, он не уступает деревянным лошадкам шведской провинции Даларна, славящейся своими резчиками. Авторы фильма создают откровенно декоративные эффекты: задорно

«Знакомьтесь, Харьков!»



«Баку»

яркие матрешки на искрящемся синеватом снегу будто вышли на прогулку. И тут же сегодняшние зимние забавы сельской молодежи: качели, катание на тройках. Все это снято в живописной манере, наверное, для того, чтобы показать близость форм, красок, сюжетов в народном искусстве к народной жизни, к народному быту тех давних лет, когда местные резчики впервые пробовали себя в ремесле.

Единственная фраза в самом конце фильма напоминает, что село находится в Горьковской области и что летом его жители заняты обычным крестьянским трудом, а зимой делают игрушки. Право, в данном случае, при очень ясной композиции и мысли рассказа, этого вполне достаточно!

Но вот фильм «На реке моей, на Каме» (сценарист В. Беляков, режиссер С. Брус-

кин). По всей вероятности, он задуман как фильм-песня: ее мелодия проходит от первого до последнего кадра. Текст минимален. Это авторское объяснение в любви к Каме, которая для него, автора — все: и отчий дом, и первая любовь, и просто открытое окно в мир. Приподнятость в таком фильме вполне оправданная: информационная интонация вступила бы в противоречие с общей стилистикой фильма.

Все было бы хорошо, если бы и зрительный ряд обладал той же песенной непритязательной ясностью: уральские пейзажи, силуэт судна, зори, костер рыбака... Однако в фильме о Каме отлично показана прежде всего река-труженица. Вот какая-то неназванная стройка. Подождите, но ведь это строительная площадка Камского автомобильного завода! Как же можно ничего не сказать о важнейшей стройке пятилетки? Приоткрываются ворота гигантского шлюза — прекрасный повод напомнить, что Кама преобразована советским человеком, что на ней создается каскад морей и гидростанций. Но льется песня, и молчит диктор...

Текст этой песни написан сценаристом. А может, стоило использовать подлинные народные песни уральцев?

Странное дело: наши народные хоры с триумфом разъезжают по белу свету, их песни, записанные на пластинках, иностранные туристы увозят из нашей страны как драгоценные сувениры, а в фильмах для зарубежного экрана преобладают мелодии джазов. В рассказе о городе Иваново вдруг звучит гавайская гитара. В музыкальном оформлении фильма «Азовское море» — три пьесы Дебюсси. Для фильма «Земля Рязанская» музыку написал композитор К. Волков.

Дебюсси не нуждается в рекомендациях, музыка К. Волкова достаточна хороша, но ведь не зря же издавна славилась Рязанщина своими напевами, а сказы и песни рыбаков издавались отдельными сборниками!

Вернусь, однако, к вопросу о познавательной насыщенности фильмов.

Неоправданно завышенное представление об информированности зрителя (особенно зарубежного) относительно наших республик, городов и рек, создание немых зрительных шарад, которые он при быстрой смене планов не успевает разгадать, на мой взгляд, грех не меньший, чем загроможденность малозначительной информацией, чем обилие общих слов и банальностей, не помогающих осмыслению фильма и познанию особенностей страны.

Действительно ли зрителю совершенно необходимо знать, что «в тысяча семьсот восьмом году, при разделении России на губернии, Самара была приписана к Казанской губернии, через десять лет к Астраханской, затем — к Симбирской... Оренбургской... Снова к Симбирской. И, наконец, около ста лет назад Самара стала самостоятельным губернским городом» («Это Куйбышев», автор-режиссер В. Плотникова, Куйбышевская студия кинохроники).

Чем мне, зрителю, помогают общие фразы, вроде: «Привлекателен и своеобразен облик нынешней Рязани... Рязань стала крупным промышленным центром, вобравшим в себя десятки самых различных фабрик и заводов...» («Земля Рязанская», сценарист Н. Кемарский, режиссер А. Ключников, «Центрнаучфильм»)?

Попутно хочется сказать, что «Земля Рязанская» как бы распадается на две неравноценные части. Поэтический, эмоциональный запев: осенние леса, по ним проходила некогда линия засек и завалов, защищавшая Русь от набегов кочевников. Чащобы, где бродили кабаны и зубры,— они и сегодня сохранены в заповеднике. Оплывшие земляные валы старой Рязани, прежней столицы Рязанского княжества. Стелется над ними дым пожарища, мы слышим грозный топот конницы — полчища Батыя стерли много веков назад богатый торговый город с лица земли.

А дальше — скучноватый, без выдумки рассказ о сегодняшней Рязани. Будто торопливо перелистываешь ожившие странички краткого путеводителя — лишь бы чего не пропустить, тут уж не до красок, не до эмоций.

Наконец вырвались мы из города на знаменитое рязанское приволье, на приокские луга, на земли, воспетые Есениным и Пау-

стовским. А что же диктор? «Пшеница и рожь, картофель и сахарная свекла, овощи и плоды — да разве перечислишь все, что выращивают рязанцы!»

Действительно, не перечислишь. И не надо. Перечень злаков и корнеплодов, производимых в данной местности, легко найти в сводках, таблицах, справочниках. Может, было бы важнее, полезнее напомнить есенинские строки о рязанской крестьянке и познакомить зрителя с ее дочерью или внучкой, у которой звезда Героя Социалистического Труда? Не ново? Думаю, что для зрителя, скажем, молодых государств Африки, во всяком случае, более ново, чем информация о способности земли рожать пшеницу.

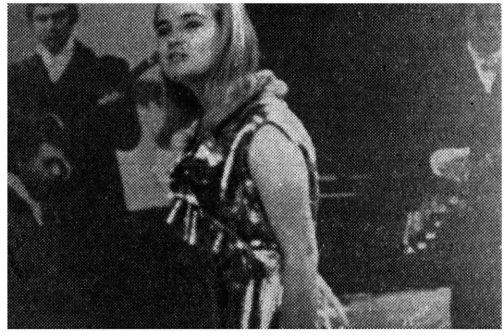
Чем больше фильмов серии смотришь, тем очевиднее становится, что некоторые авторы несколько туманно представляют себе, кто именно будет смотреть их работу.

И плывут в панорамах советских городов к месту и не к месту кресты и церковные купола. Скорбно глядят с экрана лики святых, якобы свидетельствуя о «широте взгляда» создателей фильмов, тогда как на самом деле это всего лишь дань модному поветрию.

Мне возразят: вы что, против показа памятников архитектуры? Ничуть! В фильме о Ярославле (режиссер А. Ерин), о городе, который памятниками истории и искусства почти столь же богат, как Флоренция, совершенно необходимо показать такие шедевры мирового зодчества, как церковь Ильи Пророка. Это и сделано — и можно лишь сожалеть, что сделано бегло, что сам храм, изображение которого найдешь во всех курсах истории искусств, даже не назван, что не нашлось у авторов фильма слов для оценки дивных фресок «золотого века» ярославского зодчества. Но кресты-то и купола мелькают даже в фильмах о городах, которым сто—двести лет от роду — какие уж там древности...

Мне кажется, что на вкусы того же зрителя «вообще», совершенно ошибочно взятого за эталон, рассчитывается и идеализированная реконструкция старинной обрядности. В фильмах обряды занимают место, совершенно не соответствующее их значению и распространению в нашей реальной жизни. Эти обряды порой красочны, живописны, о них стоит рассказать — но как?

«От Москвы-реки до Невы-реки»



«Кишинев»

Пожалуй, наиболее верный тон найден в фильме «Ульчи» (сценарист В. Красильщиков, режиссер А. Ключников). Ульчи — маленький народ, их всего две с небольшим тысячи человек, но у этого народа есть свои учителя, врачи, писатели. Нас знакомят с поселком на берегу Амура, где живут ульчи. Это прирожденные рыбаки, труд их тяжел, да и быт не так легок. Но вот кончилась осенняя путина, начинается пора свадеб.

Мы становимся свидетелями очень своеобразной, быть может, единственной в своем роде, церемонии. Гонец в старинном пестром наряде сзывает всех на свадьбу. Наряд-то старинный, а мчится гонец на мотоцикле.

«Хевсурети»

И так вся церемония: смешение старины и нови. Только древние деды очень серьезны и сердито поглядывают на прыскающих в кулак парней. А диктор поясняет: конечно, таких свадеб давно уже не бывает, но мы, кинематографисты, попросили открыть дедовские сундуки...

Всем участникам свадьбы весело, всем интересно. Довольны и мы, зрители. Нам не морочат голову, не пытаются уверять, будто колхозный моторист, человек со средним образованием, всерьез приемлет полуязыческие обычаи своего прадеда, с луком охотившегося на кабанов. Ведь народы, подобные ульчи, успели за полвека пройти путь от родового строя до социализма; изменилось их представление об окружающем мире, они вошли в общую семью народов, отказавшись от многих нелепых пережитков.

Можно ли увидеть в этом размывание национальных черт? Да, но при этом размываются лишь черты, противоречащие нашей морали и правопорядку. Этнограф скажет вам, что такое свадьба по-ульчски всерьез. Всего полвека назад у маленького народа существовали пережитки кровной мести, и браки между представителями некоторых семей были возможны не более, чем между Монтекки и Капулетти. Жен брали не по любви, а непременно у «гуси» — из семьи братьев матери или сестер отца. За жену надо было платить калым, богатые имели несколько жен...

В фильме «Ульчи» — верные пропорции между прошлым и настоящим, верные интонации рассказа о прошлом в сегодняшнем дне. Фильм правдив. Он не идеализирует прошлое и не обсахаривает настоящее. В нем — сама жизнь.

Я бы не стал так подробно говорить о кинопутешествии в поселок ульчей, если бы некоторые другие фильмы, как мне кажется, не свидетельствовали о чрезмерном увлечении старинной обрядностью в ущерб современности. Например, «Хевсурети» (сценарист Г. Жвания, режиссер О. Гургенидзе, Грузинская студия документальных фильмов). Чудесный горный край, но населяют его сегодня, если верить фильму, главным образом участники художественной самодеятельности. Они фехтуют в проломах стен древней крепости, пляшут, принимают пластичные позы, несутся по горам и долам в бешеной скачке. Все это интересно смотреть — но лишь как великолепный аттракцион на фоне горной природы.

Подобные фильмы безусловно имеют право на существование, однако их познавательное значение для зарубежного зрителя ограничено знакомством с кавказскими пейзажами, отчасти с кавказскими национальными блюдами — попробуйте знаменитые хинкали! — а также с высоким мастерством танцоров и музыкантов Хевсурети.

Я за более суровую, сдержанную стилистику. Фильм «Тундра — большая дорога» (автор и режиссер Л. Репин, «Центрнаучфильм») переносит нас в низовья Оби. Мы путешествуем вместе с ненцами, ведущими «аргиш», олений караван по снежной тундре. Ледяные дни и ночи, ночевки прямо в снегу, в «куропаткином чуме» — птицы тоже зарываются в снег, чтобы не замерзнуть. И чумы, шалаши из жердей, обтянуты оленьими шкурами. Так было и сто, и двести лет назад: олени, чумы, самодельная меховая одежда...

Но рядом три трактора тянут по снежной целине буровую вышку нефтяников. Над упряжками, над оленьими стадами снижается вертолет. На лед озера, где ненцы рыбачат, летчики посадили легкую машину: надо забрать улов. И в конце концов олений

караван оказывается в ненецком поселке, там есть все, чему быть полагается в любом северном селении. От старых привычек, от древних обрядов, от прежнего быта сохранилось то, что и сегодня полезно, целесообразно для обитателя тундры. Остальное — новь.

Такова правда жизни маленького народа в помогающей ему большой, дружной семье.

Украинская студия хроникально-документальных фильмов создала интересный фильм «Каравай ты наш, каравай» (сценарист В. Костенко, режиссер А. Криварчук). Если я правильно понял замысел авторов, то это — маленькая кинопоэма о хлебе, о тех, кто выращивает хлеб.

Ключ к фильму — несколько фраз: «Полюби землю... Отыщи поле... Вскорми ниву... Посей зерно... Вырасти колос... Собери урожай... Сотвори хлеб...»

И вот урожай собран. Конечно же, это праздник, да еще какой! Праздник изобилия, праздник тех, кто хорошо потрудился. Как тут не вспомнить славные обычаи дедов, многих поколений хлеборобов, которые на досуге умели и горилки выпить, и сплясать так, чтобы земля тряслась.

Мы радуемся вместе с теми, кто празднует. И, пожалуй, единственное, чего нам не хватает, так это юмора, чудесного украинского юмора. Не знаю, кого тут винить — может быть, даже авторов фильма, которым, вероятно, хотелось, чтобы каждый обряд выполнялся истово, «по всем преданьям старины»...

Но честно говоря, юмора, легкости, улыбки недостает почти всем фильмам серии. Особенно тяжеловесно-серьезен текст.

Фильм «Это Куйбышев» начинается с пейзажа Волги у Жигулевских ворот. Текст: «Вход в Куйбышев — прямо через Жигулевские ворота». Далее следуют планы: кружки с пивом и раки, пивовар, в кружку льется пиво, вода за кормой парохода. Текст: «Жигули во многом определяют образ города». Далее идут планы: коза, герб города, старинное здание...

В середине фильма: бутылки пива на конвейере, дегустация на пивном комбинате, пивовар Касьянов, снова дегустация... Текст: «По числу и масштабу предприятий Куйбышев, может быть, и похож на другие большие города, но Жигулевский пивкомбинат остается единственным в своем роде. Этим куйбышевцы обязаны старейшине волжских пивоваров Александру Николаевичу Касьянову».

Подвели, что называется, мощную индустриальную базу под кружку пива!

Возможно, я буду субъективен, но, на мой взгляд, именно текст наиболее слабое звено большинства фильмов серии. Часто он не помогает организации зрительного ряда, уходит на боковые линии, не выделяет главное.

Кинематографисты знают, что далеко не всякий популярный писатель, автор многих романов и повестей, способен написать достойный его имени и опыта текст к короткому документальному фильму. Это, если можно так сказать, особая узкая литературно-кинематографическая специализация. Надо ли говорить, что текст для фильма, имеющего выход на международный экран,— дело втройне ответственное?

●

...Приближается пятидесятилетие главного героя документального кино 1972 года — Советского Союза. Часть фильмов, посвященных этой важнейшей дате — в том числе и серии «10 минут по СССР»,— в работе. Величие и неисчерпаемые возможности темы требуют неустанных дальнейших поисков.

Десять минут на зарубежном экране — это десять минут идеологической борьбы, пропаганды нашего образа жизни, наших достижений, наших идеалов.

Десять минут могут дать зрителю очень мало, если они заполнены лишь созерцанием красот природы или танцевально-музыкальных ревю.

Десять минут — это много, если зарубежный зритель после просмотра фильма покинет зал с сознанием, что он узнал какую-то новую для себя черту характера советского человека, сумел лучше понять, почему труд может стать источником радости и удовлетворения, задумался над окружающим, увидев привычное в новом свете.

Ступени к новому

Ромас Гудайтис

Кардинальная тема советского искусства — современность. В исторических решениях XXIV съезда нашей партии была отмечена возрастающая роль литературы и искусства в создании духовного богатства социалистического общества. «Советский народ,— сказано в Резолюции съезда,— заинтересован в создании таких произведений, в которых бы правдиво отображалась действительность, с большой художественной силой утверждались идеи коммунизма».

Принципиальные победы нашего кино с неоспоримой художественной правдой утверждают революционные и новаторские традиции нашего многонационального искусства.

Литовское киноискусство — одна из самых молодых ветвей нашего многонационального кинематографа. Литва, пожалуй, единственная республика Прибалтики, где кинематография развилась только в послевоенные годы. В период буржуазного господства у нас в Литве не было сколь-либо ощутимых попыток создать этот вид искусства. Все достижения литовского кино — это результат одного из самых динамичных процессов в национальной культуре, вызванных вступлением Литвы на социалистический путь развития.

Однако было бы несправедливо оценивать историю литовского кинематографа только в юбилейно-праздничных тонах. Анализ явлений искусства предполагает строгий критический разбор, и в этом плане я сошлюсь на статью «Образы, символы, иероглифы» («Искусство кино», 1971, № 2), автор которой Б. Рунин стремился требовательно выявить те идейно-художественные недостатки, которые тормозят развитие литовского кино и которые ему надо обязательно преодолеть.

И если я начал свои заметки с того, что подчеркнул важность тем сегодняшнего дня, то только для того чтобы напомнить, что вопросы современности, актуальные проблемы жизни должны находиться в центре внимания литовских кинематографистов. Здесь у нас были некоторые завоевания. Думаю, что на этом пути ждут нас и грядущие успехи. Но в настоящее время именно современная тема должна привлечь к себе особенно пристальное внимание литовских кинематографистов. В этой связи следует вспомнить и тот значительный резонанс, который был вызван в киноведческой и критической литературе фильмами В. Жалакявичуса. Нас искренне радовала высокая оценка страстной, гражданственной позиции автора. Мы видели в картине «Никто не хотел умирать» прямое продолжение тех идейных, революционных, новаторских традиций, которые всегда обусловливали рождение новых шедевров советского кинематографа. Глубоко исследованная в этой картине тема недавнего исторического прошлого литовского народа могла служить примером вдумчивого разговора со зрителем, нашим современником, также и о сегодняшнем дне.

Надо прямо и четко сказать, что в последние годы критические упреки в адрес литовского кино касались прежде всего фильмов именно современной тематики — давно здесь не было крупных удач. Нельзя не беспокоиться об этом!

Еще совсем недавно все, что создавалось молодой литовской кинематографией, характеризовалось словом «первый»: первая кинодрама, первая киноповесть, первые киноновеллы...

Мастера литовского кино и сейчас обращаются к новым для себя жанрам, пробуют свои силы сразу в нескольких тематических направлениях. Одной из таких «проб» явился и первый литовский психологический детектив «Мужское лето». Хотя по тематике он и перекликается со знаменитой лентой В. Жалакявичуса «Никто не хотел умирать», по художественному решению и силе звучания этот фильм стоит в стороне от нее (об этом справедливо писал в своей рецензии на картину Ю. Айхенвальд — «Искусство кино», 1972, № 1).

В основу сюжета картины «Мужское лето» положены трагические события послевоенных,

«Мужское лето». Альсис — Ю. Будрайтис, Аугустинас — Р. Адомайтис

насыщенных ожесточенной классовой борьбой лет. Авторы фильма (сценаристы А. Юровский, С. Шальтянис, режиссер-постановщик М. Гедрис) рассказывают о том периоде, когда бандитизм в Литве приближался к своему последнему рубежу, к неизбежному краху. Безнадежная деморализация, кладбищенская «философия» оголтелого национализма особенно ярко выражаются в мрачной реплике главаря банды Монаха: «Ничего, скоро все успокоится... Настанет мертвая тишина...» Но, говорит фильм, могильная тишина ждет только Монаха и его сподвижников: жизнь побеждает смерть, правда — ложь буржуазного национализма.

Во всей своей отталкивающей наготе в фильме предстают главарь банды Монах (роль которого исполняет А. Шурна), матерый бандит, готовый в минуту опасности, спасая свою шкуру, послать ко всем чертям прежние

«идеалы»; госпожа Ядвига (Д. Мажейкайте), которая, даже собираясь отравить человека, пытается найти моральные оправдания предательству, ссылаясь на «благородные» намерения: «не мне, а Литве это необходимо»; бандит «Дядя» (Г. Карка), который в страхе перед неизбежной расплатой стреляет в спину удирающему Монаху, а потом пытается притвориться мирным землепашцем... Убедительно обрисованы и другие бандиты. Перед нами гибнущий мир, упорно цепляющийся за прошлое, мир, который в предсмертных конвульсиях все еще сжигает, стреляет, убивает, прибегает к насилию. Но уже бьет час возмездия.

Надо ли говорить, что с таким коварным, хитрым и жестоким врагом бороться может только тот, кто стоит неизмеримо выше его в идейном отношении. Именно такого героя авторы фильма и противопоставляют миру бандитов.

Большим и принципиальным успехом фильма — идейным и художественным — является характер главного героя Альсиса. Актер Юозас Будрайтис создает впечатляющий образ чекиста, личность незаурядную, сильную, волевую, постепенно раскрывающуюся перед нами. Нельзя, правда, не сказать и о том, что сценаристы А. Юровский и С. Шальтянис предложили актеру во всем выгодный драматургический материал. Например, мы не всегда знаем, каким путем приходит герой (имеется в виду его пребывание в банде Монаха) к тем или иным решениям. Мы видим их конечный результат. Видим и колоссальную внутреннюю борьбу, которой охвачено все существо Альсиса. Камера оператора А. Моцкуса помогает нам проследить его духовное состояние и в сцене допроса, и в сцене «ловушки», и во многих других эпизодах. В итоге, несмотря на явные просчеты сценаристов, мы все же, думается, понимаем, что победа, одержанная чекистом над столь жестоким и коварным врагом, как главарь бандитов Монах, психологически оправдана, она не была ни легкой, ни мгновенной. Это итог колоссальной работы органов госбезопасности, это результат морального превосходства советского человека, сражающегося за высокие идеи, за счастливое будущее своего народа.

В то же время «Мужское лето» является и продолжением лучших традиций приключенческого фильма. Привлекает мастерство режиссуры, оператора, актера, словом, профессиональный уровень ленты. И тут можно поздравить режиссера М. Гедриса, сумевшего после перерыва, продолжавшегося почти десять лет, подтвердить свои творческие возможности (к слову, режиссер недавно закончил новый фильм «Раны земли нашей», рассказывающий о большевистском подполье в 1918—1919 годах).

Остановимся и на некоторых неудачах фильма. Это прежде всего фрагментарность. Некоторые сюжетные линии явно не завершены и только ослабляют напряженность повествования. Есть в фильме персонажи, которые попали сюда в результате не совсем удачной попытки обогатить «чисто» приключенческий сюжет. Я имею в виду красавицу учительницу Алдону (В. Майнелите), которая весьма эффектно любит, эффектно страдает и эффектно умирает. Не доведена до конца, несмотря на интересные находки Р. Адомайтиса, и история любви, сомнений и терзаний завхоза школы Аугустинаса.

Тема интеллигента, оказавшегося «меж двух огней», не раз повторялась в литовском кинематографе («Шаги в ночи», «Ночи без ночлега», отчасти «Лестница в небо»). И в образе врача Абарюса (Б. Бабкаускас) нет черт, которые бы выводили этот образ за пределы еще одной вариации на уже известную тему.

Несмотря на то что в ленте имеется повторение некоторых традиционных для литовской кинематографии мотивов, каждый характер в какой-то мере все же имеет свою собственную индивидуальность и вплетается в канву общего повествования. В «Мужском лете», как и в других литовских фильмах, хорошо подобран актерский ансамбль.

Сильные стороны, недостатки... Раньше мы бы сказали: первый литовский детектив — превосходно! Теперь же мы, зрители и кинокритики, говорим: это хорошо, но... И в этом

«но», мне думается, заложены те высокие требования, которые предъявляются сегодня к литовскому художественному кинематографу.

Как и в искусстве экрана других прибалтийских республик, в литовском кино прочно утвердилась тема недавнего исторического прошлого. В этом явлении можно увидеть важную закономерность. Коренные изменения социальной структуры общества, яростная битва с классовым врагом, идеи социализма, которые неузнаваемо изменили психологический склад личности,— словом, вся бурная действительность, которую за два десятка лет пережила республика,— требовали своего осмысления художниками экрана. И молодые кинематографисты уже в начале 60-х годов обратились к этой насущной теме, без которой не так ясно вырисовывалось бы и то новое, что несет с собой разработка современной тематики. Вот почему во многих литовских фильмах («Живые герои», «Канонада», «Шаги в ночи», «Лестница в небо», «Поворот», «Ночи без ночлега») так явственно проступает стремление активно поразмыслить над уроками недавнего прошлого, найти точки соприкосновения с актуальными задачами сегодняшнего дня. Конечно, можно по-разному оценивать упомянутые фильмы. Ведь известно, что они не стали важными идейно-эстетическими явлениями многонационального кинематографа (за исключением «Живых героев» и «Лестницы в небо»). Но важно, что их авторы касались серьезных социальных, психологических процессов, происходивших в душах людей за прошедшие десятилетия.

Тем не менее, если мы заглянем в завтрашний день литовского кино, то увидим, что дальнейшее развитие нашего кинематографа будет успешным лишь тогда, когда литовские кинематографисты найдут адекватные средства выражения (в идейных концепциях и форме) прежде всего для нового периода жизни литовского народа.

Во всех ветвях советского многонационального искусства мы наблюдаем сегодня закономерный процесс взаимовлияния. Советское многонациональное искусство (в кинематографе это особенно заметно) обогащается за счет золотого фонда всех национальных культур. Национальное своеобразие, специфика национального характера — не пустой звук. Это своеобразие — не внешняя и поверхностная атрибутика, не торопливая фиксация подробностей быта, нравов, психологического склада, пейзажа. Своеобразием следует называть лишь глубокое и творческое осмысливание жизни народа, что мы и видим в лучших достижениях таких кинематографий, как украинская, грузинская, киргизская, азербайджанская, узбекская, казахская и т. д.

К сожалению, литовское кино не исследуется в этом аспекте киноведами и кинокритиками. Вот почему радует внимание Б. Рунина к точкам соприкосновения литовского кино с национальной литературой и искусством — с такими произведениями, которые могли бы дать новый толчок развитию кинематографа, послужив для него литературной основой или примером художественного анализа действительности. Автор статьи имеет свое представление о возможном движении этого идейно-эстетического процесса и даже свои конкретные предложения. Можно с Б. Руниным и поспорить, это естественно, так как он, конечно же, не мог охватить в своем критическом обзоре все существенные для нас проблемы. Но такие сравнения кино и литературы нужны, в принципе они плодотворны.

Однако вернемся к темам исторического прошлого, которые, как явствует из последних фильмов, цепко держат в своем плену литовских кинематографистов. Очевидно, эти темы всегда будут существовать в многонациональном кинематографе. Кинематограф обязан удовлетворять интерес современников к истории — тот активный интерес, который порожден стремлением осмыслить настоящее в сопоставлении с прошлым. Сомневаться в закономерности этого интереса может только тот, кто не понимает, как взаимосвязаны художественные проникновения в историю народа и в его сегодняшний день.

Литовское кино — едва ли не единственная национальная кинематография, до последнего времени не касавшаяся тем далекого прошло-

го. Три десятка фильмов, выпущенных Литовской студией (по продукции — самой маленькой в стране), были созданы молодым поколением кинематографистов. Молодые режиссеры, актеры, операторы еще не были готовы к интерпретации важнейших исторических тем.

В этой связи надо сделать одно полемическое замечание.

Б. Рунин выражает удивление, почему в нашей творческой практике столь явственны попытки адаптировать произведения других национальных литератур для своих концепций, другими словами — почему ставились фильмы по произведениям русской прозы («Девочка и эхо» по новелле Ю. Нагибина), французской («Маленький принц» по произведению Сент-Экзюпери), латышской («Чувства» — по мотивам романа «Чертов кряж» Э. Лива), эстонской прозы («Когда я был маленьким» — по мотивам повести «Прощай, рыжий кот» М. Унта). Автор статьи очень своевременно напоминает о задаче экранизации нашей национальной литературы. Однако я хотел бы поспорить с критиком относительно предложенного им порядка освоения национальной литературы, которую он рекомендует экранизировать после современной прозы.

Литовская «десятая муза» еще очень молода. Не впадая в крайности, которые, согласимся, не оптимальный вариант критических суждений, вспомним одно: у истоков всех кинематографий нашей страны заметно пристальное внимание к национальной классической литературе. Почему же киноискусство нашей республики до сих пор миновало эту стадию развития? Думаю, что это можно объяснить все той же молодостью литовского кинематографа. Страх перед провинциализмом, перед угрозой периферийной ограниченности — именно такая боязнь и привела к тому, что кинематографисты Литвы стороной обходили национальную классическую литературу. Сейчас положение меняется, и об этом мне хотелось бы рассказать подробнее.

В классической литовской литературе выделяется величавая фигура Вайжгантаса. Этот писатель с очень противоречивым мировоззрением оказал громадное влияние на духовную культуру литовского народа начала XX века. Ксендз, а впоследствии педагог в университете, Вайжгантас так и не высвободился из пут клерикального мировоззрения. Но это ему не мешало уважать борцов за передовые, революционные идеи, не мешало быть честным и объективным в их оценке. В. Мицкявичюс-Капсукас, создатель Коммунистической партии Литвы, и Вайжгантас, конечно, не были единомышленниками. Но когда в Литву пришло известие о смерти великого литовского революционера и пролетарского писателя, оказавшееся потом ошибочным, Вайжгантас опубликовал статью, в которой с большой теплотой отзывался о Капсукасе.

Прозаик, критик литературы и искусства, публицист, полемист, эссеист — это еще не все области многосторонней деятельности Вайжгантаса. Истинный герой его произведений — простой люд. В классической традиции уже давно утвердилась прекрасная характеристика Вайжгантаса: «искатель жемчужин». «Жемчужинами» Вайжгантас называл сокровища народной речи, фольклора. Сквозь тонко использованные богатства языка — словно сквозь капли янтаря — в произведениях писателя просвечивают психология благородных и нравственно чистых героев, быт, нравы, прелесть литовской природы.

Одной из вершин творчества Вайжгантаса является повесть «Дяди и тети». Вайжгантас ставил целью отобразить известное социальное явление в литовской деревне после отмены крепостничества: крестьяне не могли делить свой маленький участок земли, возникала новая форма гнета — «дяди и тети», которые не имели права жениться и обязаны были всю жизнь работать на семьи своих близких. Как следствие этих социальных причин в повести изображены духовные, этические травмы, которые переживают трое из многих подобных «дядей и тетей» — бывший помещичий надсмотрщик Гейше, его жена Северья и Миколюкас Шюкшта. Противоречивые взаимоотношения этих людей в литературном оригинале отображены психологически тонко и зрело в художественном отношении, траги-

«Эта проклятая покорность». Миколюкас — Ю. Будрайтис

ческие коллизии повести не заканчиваются печальным аккордом. Писатель, правда, не сумел раскрыть перспективу борьбы, но опору для своих героев и для концепции вещи в целом он находит в возвеличивании творческой и духовной мощи народа. Солнце, гора и сгорбленная фигура Миколюкаса над деревянной сохой — таков символ народной веры в лучшее будущее, выдвигаемый писателем.

Этих нескольких штрихов, мне кажется, достаточно, чтобы показать, какую трудную тему для первой экранизации классической литовской литературы избрали авторы недавно вышедшего на экраны фильма «Эта проклятая покорность» — сценарист В. Жилинскайте и режиссер А. Дауса.

В прологе перед нами неторопливо проходят лирические кадры, полные глубокой задумчивости. (Несколько забегая вперед, скажем, что фильм цветной и что ни режиссер, ни мо-

лодой оператор Я. Томашявичюс, ни другие члены съемочной группы не имели до того никакого опыта работы с цветом.)

Постепенно пропадает настороженность. Словно из глубокого забытья, очистив пыль времен, камера представляет нам Миколюкаса Шюкшту, Гейше, Северью, показывает их в атмосфере тяжелого быта крепостных.

Сколько читателей — столько возможных экранизаций произведения литературы. В этом нет никакого парадокса: каждый из нас по-своему представляет себе героев. Поэтому будет лучше, если мы без всяких предварительных условий согласимся с предложенными нашему вниманию исполнителями: ведь успех экранизации в конечном счете зависит не от подбора актерского ансамбля по признакам внешнего сходства с героями литературного произведения.

Авторы фильма избрали произведение, отличающееся психологической глубиной, но лишенное четких социально-исторических характеристик. Скажем сразу: сравнительно с литературным оригиналом фильм немало утрачивает в глубине психологического анализа, но с очевидностью стремится к социальной определенности и исторической конкретности. Создатели картины старались различными средствами передать особенности эпохи, приметы времени действия. Вот в начале фильма мы видим в бричке исправника, который, поспешая куда-то, стегает кнутом возницу. Тут же из реплики Гейше мы узнаем причину этой спешки — где-то идет война, мы догадываемся — Крымская война. Это беглый штрих, и, возможно, не каждому зрителю будет достаточно такого определения времени действия. Но вот проходит несколько лет, и нам уже отчетливо показывают, как в пореформенной Литве рушатся основы крепостничества. Запоминается сцена в корчме: крестьяне не могут совладать с собой, узнав, что они наконец свободны, и еще не понимая, что ждет их; горькое чувство вызывает их стихийное веселье. «Ах, свобода, свобода»,— сокрушенно качает головой старый корчмарь, глядя на валяющихся под столами пьяных крестьян в первое утро свободы. Выразителен эпизод у костела: за «страшный грех» привязаны к позорному столбу девушка и ее любимый с мешком на голове. Над ними издевается толпа. Каждый из трех главных героев драмы здесь показан в соответствии с жестокой правдой о прошлых страданиях народа. Все это, а также атрибутика быта литовского крестьянства второй половины XIX века создают достоверную атмосферу, которая оттеняет и поясняет нюансы внутренних переживаний героев.

Из лирических образов, из верно подмеченных деталей, из решений главных коллизий фильма складывается мысль о той покорности, которую, с точки зрения нашего современника, нельзя назвать иначе, как проклятой. Но в этом исподволь развертывающемся изображении вековечной покорности нельзя не заметить и художественных просчетов: медлительность ритмов порождает созерцательное отношение к происходящему, и тут уж хочется упрекнуть сценариста и режиссера за то, что они лишили нас возможности ощутить силу активного народного протеста. Проклятья, обращенные к покорности, подчас недостаточно гневны, звучат пассивно.

Общее настроение в картине лирическое, в фильме заметно тяготение к метафорическому мышлению. Однако метафоры «пропущены через фильтр» авторской концепции, они не такие прямолинейные и сухие, как в некоторых других литовских фильмах.

Лирическое течение рассказа вполне отвечает камерной фабуле ленты. Драма любовных переживаний Гейше, Миколюкаса, Северьи — это, конечно, и гибель исторически обреченного социального сословия «дядей и тетей», но это прежде всего еще и сложная гамма внутренних противоречий, переживаемых героями.

Самая сложная человеческая индивидуальность — Гейше. Актер Б. Браткаускас тонко, чутко и беспощадно рисует нам психологический портрет своего героя. В начале этот персонаж нам глубоко антипатичен. Гейше — верная собака помещика, он поддерживает порядок и «эту проклятую покорность» только с помощью кнута. Он свято верит в незыбле-

мость крепостного права. Гейше груб, живет в постоянном отчуждении от людей, которые его не уважают, но боятся. Постепенно наше мнение о герое меняется, так как меняется и сам герой: в его характере появляются все новые и новые грани. Искрой, которая воспламеняет Гейше, становится его запоздалое и страстное чувство к Северье. Режиссер и актер особенно акцентируют в драматургии фильма стихийное переплетение в одной личности темных и светлых начал. Это подтверждает снятая, пожалуй, с излишней красивостью, но верная в психологических контрастах сцена в лесу, где Гейше, полюбивший Северью, безжалостно избивает ее, а та без слов соглашается стать его женой, хотя и любит Миколюкаса. Понятна радость Гейше, когда жизнь его — жизнь покорной собаки — приобретает наконец цель и смысл.

Но потом внезапно наступает крах: рушится крепостничество, и вот он уже не нужен помещику и должен с женой жить у брата, в доме которого он «дядя»,— лишний рот, никчемный старик, требующий за собой ухода. Авторы бережно сохранили один из самых тонких и реалистичных моментов повести в сцене, когда одряхлевший Гейше по старой привычке приказывает работающим людям быстрей шевелиться, хотя сам уже ни на что не годен. Ведь всю жизнь свою он был только надсмотрщиком. Именно здесь и кроется причина, которая закономерно приводит героя к гибели.

Предсмертное прозрение, когда Гейше умоляет Миколюкаса не оставлять Северью, потому что понимает свою вину за погубленную жизнь жены, на мой взгляд, является лучшей сценой фильма. Художественное исследование социально обусловленной катастрофы, постигшей Гейше, осуждение героя и вместе с тем объективный показ конкретных причин его гибели достойно представляют в этой картине тот уровень, которого достигли в сегодняшнем творческом поиске литовские кинематографисты.

В фильме авторы сознательно пошли на смещение акцентов. В повести Вайжгантаса главным героем является Миколюкас Шюкшта, на стороне которого все симпатии и автора и читателя. Покорный работник у помещика и неразговорчивый «дядя» в семье брата — это только внешние черты Миколюкаса. В литературном оригинале видна еще и тонкая душа истинного художника. Скрипка Миколюкаса плачет по вечерам о тяжелой доле народной, в звуках скрипки поет душа народного певца. Суровая действительность разбила светлые мечты героя. Любовь к Северье была для него единственной душевной опорой, но эта любовь стала болью Миколюкаса, трагедией его жизни.

В фильме только отчасти сохранены эти мотивы. Талантливый актер Ю. Будрайтис чувствует логику характера, изображает своего героя в непрестанной эволюции, старается психологически мотивировать взаимоотношения с другими персонажами. Режиссер в свою очередь стремится подчеркнуть игру актера медленными ритмами действия, иногда злоупотребляя ими. В фильме очевидна тенденция выделить лицо актера в мизансцене, в композиции кадра. Но назойливое повторение этого приема ведет к творческому просчету. Пропадает лиризм образа, и тогда мы видим только типаж — запоминающуюся внешность, задумчивый взгляд, рисунок поведения. Но это мы уже видели в других фильмах, где играл Ю. Будрайтис!

Здесь приходится пожалеть, что многие интересные литовские актеры, может быть, за исключением Д. Баниониса, стали чересчур похожими в фильмах не только Литовской, но и других студий страны, куда их охотно приглашают сниматься, но снимают с досадным небрежением к особенностям их актерских дарований. Вот почему незаурядный талант Ю. Будрайтиса хоть и был заметен на экране, но ни разу не был по-настоящему раскрыт ни одним из снимавших его режиссеров.

Мы отказались сравнивать актерский ансамбль картины с читательскими представлениями о героях повести Вайжгантаса, но, обращаясь к образу Северьи, нельзя не сказать, что героиня Д. Крштопайтите является как раз антиподом той Северьи, которая вырисовывается в эмоциональном строе повести.

«Камень на камень». Солдат Буткус — К. Виткус, молодой барин — Р. Адомайтис

Вначале актриса как будто верно играет свою героиню, мы чувствуем трудолюбие, красоту, душевную щедрость и отзывчивость Северьи. Однако Д. Криштопайтите демонстрирует на экране совсем другой тип женщины-литовки. Боюсь, что зрители литовских фильмов уже привыкли видеть на экране вот такую неразговорчивую, холодную женщину и стали считать ее поведение чуть ли не проявлением национального характера! Женские образы, увы, не удаются пока литовскому кинематографу.

Характер Северьи изображен в фильме статично. И вина тому вовсе не сценарий — в драматургии были намечены важнейшие вехи развития этого характера. Но на экране героиня почти везде одинакова, она остается молодой даже в тех отрезках действия, когда перед нами должна бы предстать пожилая женщина, за плечами которой долгая и тяжелая жизнь. Нас не может не покоробить эпизод в корчме. Северья показана здесь опустившейся после смерти Гейше, она стала пить. Сидящие в корчме крестьяне насмехаются над женщиной, предлагают ей на старости лет обвенчаться с Миколюкасом. Д. Криштопайтите — Северья в ответ так радостно и задорно поднимает бокал, что невольно сомневаешься в правде созданного актрисой характера, рушится представление о нравственной чистоте ее героини. Или другой эпизод, когда Северья, а вместе с ней и Миколюкас узнают об истинных виновниках смерти Гейше. Единственное, что авторы предлагают здесь своей героине в качестве ответной реакции,— это упасть на землю. Такой жест банален, если не смешон.

Вскользь мы упомянули о цветовой гамме картины. Она неплоха. Вдумчиво использованы законы цветовой светописи. Оператор Я. Томашявичюс (один из самых интересных литовских операторов, снявший «Поворот», «Чувства», «Да будет жизнь!») в тональном решении сознательно приближает природу и вещественную атрибутику к образам героев, добивается, чтобы изобразительное решение стало органической частью общей драматургии и отражало внутренние переживания персонажей.

Но случается, что цвет, вдруг утрачивая естественность, ведет к смысловым искажениям, к натурализму. Вот надсмотрщик Гейше издевается над своим соперником Миколюкасом и приказывает тому зарезать барана. Мы можем не заметить здесь слез на лице Миколюкаса, хотя в этих кадрах Ю. Будрайтис играет взволнованно и выразительно. В кадре нас поражают не мимиче-

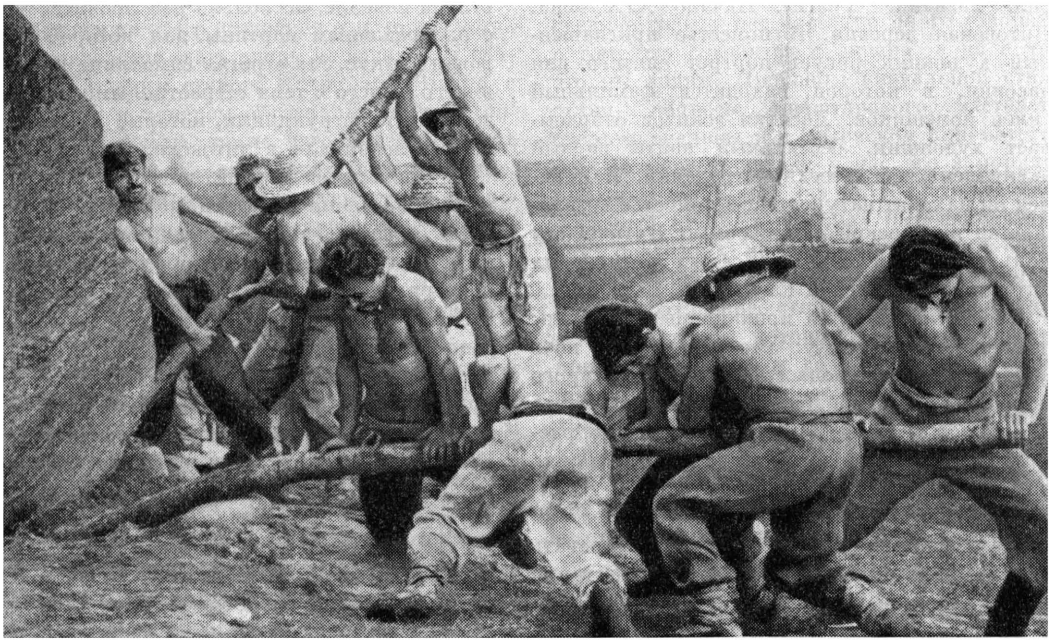
ские отражения чувств на лице актера, а сверкающий нож и густая кровь барана. Такие натуралистические кадры есть, к сожалению, и в некоторых других эпизодах картины.

Фильм «Эта проклятая покорность» является первой экранизацией литовской литературной классики. Отметим интересный подход к литературному первоисточнику, творческое его переосмысление. С этой задачей авторы фильма в основном справились. Но очевидны и ошибки в режиссерской интерпретации. Не следует поэтому считать эту экранизацию безусловной победой литовского кино. Тем не менее по фильму «Эта проклятая покорность» можно видеть, что литовский кинематограф ищет новые пути и формы.

Творческая зрелость — у нас не было оснований сказать эти слова в связи с картиной молодого режиссера А. Даусы, но именно с таким критерием следует подойти к последнему произведению опытного художника, каким является Р. Вабалас.

Режиссер пробовал свои силы во многих жанрах художественного кинематографа. Его творческий путь отмечали несомненные удачи («Шаги в ночи» и особенно «Лестница в небо»), но были у него и фильмы, которые вызывали неудовлетворенность («Марш, марш, тра-та-та!», «Июнь, начало лета»). С первых работ Р. Вабалас показал себя как режиссер, тяготеющий к углубленному психологизму, к точному рисунку игры всего актерского ансамбля, к грубоватой фактуре изображения. Сегодня стали модой разговоры об актерской школе Паневежского драматического театра, руководимого Ю. Мильтинисом, о школе, которая дала советскому экрану Д. Бапиониса, А. Масюлиса, В. Бледиса, Г. Карку, К. Виткуса и других. Р. Вабалас как раз и сумел связать лучшие черты национальной актерской культуры с глубоко освоенными принципами кинематографического мышления. Большое влияние на него, несомненно, оказали традиции советского кино, взгляды на искус-

«Камень на камень»



ство его учителя по мастерской ВГИКа Л. В. Кулешова.

Новый фильм Р. Вабаласа «Камень на камень» (авторы сценария П. Яцкявичюс и Р. Вабалас) возбуждает много мыслей. Нас убеждает и держит в своей власти страсть, с которой создана эта картина.

Фильм состоит из двух новелл («новеллистическое» построение как будто прочно утвердилось в литовском кино).

В первой новелле картины изображаются события, которые происходили на несколько десятков лет раньше, чем в фильме «Эта проклятая покорность», а время действия второй новеллы хронологически почти совпадает с упомянутым фильмом А. Даусы.

Человек даже в нечеловечески трудных условиях должен оставаться человеком, должен бороться против любых проявлений зла — такова в обобщающей формулировке идея фильма «Камень на камень». Посмотрим, как в фильме передана эта мысль, в каком идейном и художественном контексте она выявляется.

Первая новелла в сценарном варианте носила название «Розги». Начало XIX века. Литовская деревня. В поместье приглашенный художник рисует портрет святого для часовни, в которой находится фамильный склеп помещиков. Десятки эскизов отбрасывает художник, бессильный найти верный эквивалент человеческих страданий. И наконец он находит натурщика: в поместье возвращается из царской армии солдат Буткус (эту роль исполняет один из самых интересных актеров «паневежской плеяды» К. Виткус).

Крестьяне мстят за причиненные им обиды деспотичному барину: кто-то каждую ночь вытаскивает из склепа гроб с прахом старого помещика. Молодой барин назначает солдата палачом и руками Буткуса беспощадно расправляется с непокорными людьми. Но тяжко выполнять обязанности палача старому солдату. Он ведь и сам из крестьян. Недаром когда художник просит Буткуса позировать для своей картины, он с болью видит старые рубцы на спине натурщика.

Сцена, где замученный парнишка-весельчак, не выдержав пытки, предает своего родного брата, полностью овладевает нашим вниманием — она является своеобразной экспликацией для темы человеческой солидарности. Человек может оказаться один, но и в этой ситуации он должен найти путь к другим людям, чтобы совместно с ними вступить в освободительную борьбу. Такая позиция в первой новелле выявляется не прямолинейно. Мы видим, как постепенно прозревает Буткус, как освобождается от гнета проклятой покорности.

Тема сострадания, любви к ближнему не сентиментальным, а суровым аккордом звучит в финальных кадрах первой новеллы. Увидев, что истинный бунтарь будет наказан, Буткус берет всю вину на себя. Режиссер не детализирует ответной реакции крестьян на этот неожиданный поступок. Вполне достаточно и нескольких лаконичных кадров, чтобы почувствовать величие гордости народной за своего героя, который умирает ради счастья и светлого будущего. Замученный солдат вечно будет жить как память о страданиях и стойкости народа. Не случайно потом, во второй новелле, несколько раз появится кадр с изображением картины, для которой позировал Буткус. Эта строгая символика не имеет ничего общего с теми стереотипными символическими конструкциями, которые в прошлом не раз возникали в литовских фильмах.

В стилистике первой новеллы обращают на себя внимание замедленные ритмы. Неспешность повествования, долгий взгляд камеры на детали и подробности изображаемой жизни, повторяющиеся драматические ситуации — все это воспринимается зрителем как монотонность действия и наносит ущерб идейно-художественному воздействию фильма. Кинокритика много раз справедливо адресовала подобные упреки картинам Литовской студии. Бывало и так, что медлительность действия, монотонность изображения накладывали свой отпечаток на характеры героев, а зрители других республик воспринимали это как выражение национального характера, что уж и вовсе досадно. Подобные застарелые недостатки литовского кино надо изживать, необ-

ходимо расширять диапазон творческих исканий, разнообразить художественные формы.

Между первой и второй новеллами фильма проходит тридцать лет. Изменилась историческая ситуация, и эти перемены явственны на экране. Начальные кадры второй новеллы являются контрастом к медленному, сдержанному ритму предшествовавшего действия. Теперь перед нами динамичные эпизоды, полные внешнего и внутреннего напряжения. Погоня за крестьянским беглецом... Мать, оплакивающая своего сына... Волнения крестьян... Нам точно указывают исторический период — кризис системы крепостничества. Вот-вот закипит борьба.

В центре этой новеллы — эконом поместья и его сын Лаурас. Эконом человечен, полон сострадания к крестьянам, к своему родному селу. Вначале он тешит себя иллюзиями, что помещик смягчится, узнав о тяжелом положении крестьян. Лаурас порывист и дерзок. Он уже не верит в помещичьи милости, единственный путь для него — это борьба.

Прекрасный актер Г. Карка (эконом) глубоко, продуманно и достоверно передает процесс крушения иллюзий героя. Эконом стоит в преддверии этого крушения еще тогда, когда ему приходится стать одним из невольных свидетелей смерти старого Мптрикаса. Вместе с Лаурасом и кучером он закапывает труп помещика в землю, после чего чувствует себя соучастником в несовершенном убийстве. Окончательный поворот в душе героя происходит позже, в драматический момент, когда, предотвращая убийство ни в чем не повинных крестьян, эконом, наперекор себе, преодолевая дух непротивленчества, убивает молодого барина.

Более других нам импонирует молодой Лаурас. Актер А. Матулионис страстной манерой игры убеждает нас в интенсивности духовной жизни, в логичности самых противоречивых поступков своего героя. Оптимизм Лаураса — это оптимизм всего фильма. Своей активностью Лаурас оттеняет и отодвигает на второй план такого героя, как Антанас (актер Р. Буткявичюс). К слову сказать, образ Антанаса, крестьянина, стоящего на перепутье и потому терпящего психологические и моральные травмы, встречался в литовском кинематографе: вспомним хотя бы Марцинкуса в фильме «Никто не хотел умирать» и Индрюнаса в «Лестнице в небо». Добавлений к уже известному здесь почти нет.

Фильм Р. Вабаласа — произведение суровых интонаций. Это заметно по строгой структуре драматургии, по сдержанной манере актерской игры, по особенностям режиссуры — по грубоватой, угловатой, «тяжелой» монтажно-композиционной архитектонике. Кадры, сцены, эпизоды сложены просто и прочно — «камень на камень». Это подчеркивает и камера И. Грицюса — подвижная и вместе с тем четко организующая кадр.

Республиканская кинокритика, как и центральная печать, давно обращала внимание на диспропорцию в литовских фильмах между несовершенным драматургическим материалом и изощренной художественной формой. Фильм «Камень на камень» показывает, что постепенно наша кинематография преодолевает эту «детскую болезнь».

Мне очень понравилась мысль М. Пилихиной («Искусство кино», 1971, № 4), что в последние годы у нас чересчур много говорится о том, что слышится с экрана, а не о том, что мы видим. Проблемы визуальной стилистики, вопросы операторского мастерства очень актуальны и в литовском кинематографе. На первый взгляд у нас все в порядке: работают способные операторы, создан своеобразный стиль, в фильмах (особенно в этих двух последних) камера сообразуется с общим художественным замыслом. Основателем такого операторского стиля, без сомнения, является И. Грицюс, который принес в литовское кино лучшие черты советской операторской школы. Но мне кажется, что нельзя себя убаюкивать этими достижениями. Не одинаковы ли мы стали? Операторская стилистика все время должна качественно обновляться. Не переживаем ли мы некий застой в развитии операторского искусства?

...В конце своих заметок я хочу вернуться к тому, с чего начал,— к теме современности в литовском кино. Для этого есть прямой

повод: совсем недавно на Литовской киностудии режиссер А. Араминас закончил работу над фильмом «Маленькая исповедь»*.

Некогда, будучи еще оператором, А. Араминас снял «Хронику одного дня» режиссера В. Жалакявичуса, фильм высокой визуальной культуры, заставивший думать, что в литовский художественный кинематограф приходит интересная творческая индивидуальность. Такое предположение А. Араминас и подтвердил и не подтвердил своими последующими фильмами, на этот раз уже как режиссер-постановщик. «Ночи без ночлега», «Найди меня», «Когда я был маленьким» были неравноценны по силе звучания и художественной убедительности. Критический разбор ленты «Когда я был маленьким» был дан в «Искусстве кино» в рецензии Ю. Айхенвальда (1969, № 12) и в уже упоминавшейся статье Б. Рунина.

«Маленькая исповедь», несомненно, продолжает тему, намеченную в фильме «Когда я был маленьким». Оба фильма можно воспринимать как своеобразную дилогию. Не потому, что автором сценария является и в том и в другом случае И. Мерас. И не потому, что основу драматургии составляют экранизированные произведения литературы: повесть М. Унта «Прощай, рыжий кот» («Когда я был маленьким») и повесть В. Бубниса «Арберонас» («Маленькая исповедь»). Еще важнее, что оба фильма связывает стремление к анализу характера молодого героя, стоящего на пороге в большую жизнь.

В «Маленькой исповеди» привлекает попытка создать психологический портрет молодого паренька, несомненно типичного для части нашей литовской молодежи. Картина, видимо, будет иметь успех у молодого зрителя (и, надеюсь, не только у молодого).

В фильме «Когда я был маленьким» соприкосновение главного героя Томаса с окружающим миром и бегло обозначенные конфликты были где-то на втором плане. Они исполняли только роль своеобразного катализатора событий. Совсем другое дело — жизнь Арунаса, героя нового фильма. Здесь перед нами эволюция характера молодого человека, еще школьника-десятиклассника. Какой же он — паренек с красивым именем Арунас? Уже от титров, от заявки на образ молодого героя начинаешь «ловить» авторов — как они ответят на этот вопрос своим фильмом?

Можно сразу сказать: отвечают неоднозначно. И это идет на пользу фильму. Однако, как увидим, в их ответе заметна и известная доля скольжения по поверхности реальных явлений.

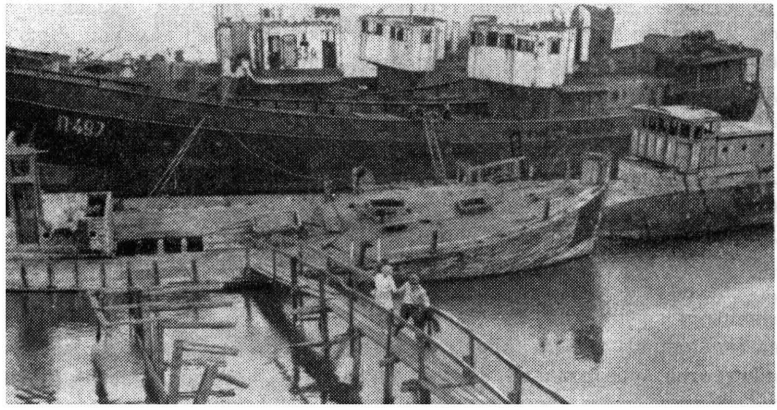
По своему психологическому складу и поведению Арунас рвется к самостоятельности, но не всегда может принять самостоятельное решение, его отличают порывистость и бескомпромиссность, активное отношение к жизни и неумение найти себя, проявить лучшие черты своего характера. Все эти, признаем это, черты уже стали стереотипами во многих фильмах и повестях о молодежи. Но в картине Араминаса, как мы увидим, удачи связаны не с поверхностными обобщениями, а с глубиной индивидуальной характеристики.

Нервным ритмом действия фильм приоткрывает занавес над подоплекой духовных блужданий Арунаса. Арунас мечется, словно в клетке. Дома он остался один с отцом: мать ушла из семьи, взяв с собой Саулюса, младшего брата Арунаса. В ушах героя, который не может найти покоя, ибо ему трудно понять, как могло так случиться, звучат слова матери: «Человеку много надо, непмоверно много, чтобы он...»

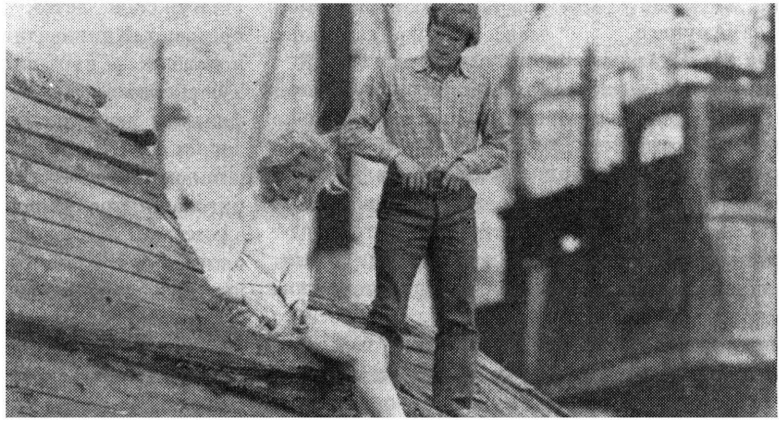
С ним остается отец. В воскресное утро отец спешит на похороны умершего боевого товарища по партизанской борьбе. Упоминание отца о своем боевом прошлом мало убеждает Арунаса. Ведь в повседневной жизни отец — прозаичный, неприметный, д р у г о й. Сыну трудно увидеть, каким был его отец когда-то в далекие годы войны.

Что еще есть у нашего героя? Конечно, школа. Но и здесь... «Пастух!» — сердито бросает ему в лицо директриса, усмотревшая в насмешке ребят над инспектором районо вызов педагогической системе. Ее не интересует то, что ученики правильно увидели

* К разбору этого фильма журнал еще вернется.— *Ред.*



«Маленькая исповедь»



искусственность и ложность «социологического анкетирования», проводимого в школе.

Поначалу жизнь Арунаса — цепь неудач. Арунасу не удается оставить у себя младшего брата, которого он тайно привозит из Каунаса, где живет мать, в свой дом. Не удается ему и уплыть в море, которое привлекает его надеждой найти лучший выход из трудного положения, создавшегося дома и в школе.

«Маленькая исповедь» — не только анализ изложенных нами черт молодого героя фильма. В не меньшей степени режиссеру важно развенчать юношеский скептицизм, который может привести к бездушию. Запоминается деталь: из рук отца падает на пол пуговица, Арунас даже не наклоняется, чтобы ее поднять... Но подлинную убедительность эта тема получает в кульминационном эпизоде, когда друг нашего героя Бенас заступается за девушку и бросается в драку с хулиганами. Тогда Арунас струсил. И преданный Бенас отвернулся от друга... Острота эмоциональных переживаний обнажает душу героя. А хронологические инверсии организуют фабулу фильма и оправдывают его название. С окровавленным лицом Арунас показывается в начальных кадрах фильма. Сама же «маленькая исповедь» — то есть все последующее действие фильма — развертывается в сознании Арунаса.

Действие — воспоминания героя — сочетается в фильме с реальными, сиюминутными событиями. Во взаимосвязи искренней исповеди с реально изображенными событиями раскрывается характер героя. Авторы фильма сумели вызвать интерес и сочувствие зрителей к Арунасу — заразить нас своим требовательным отношением к юноше.

Удачи фильма — в этом его воздействии на зрителя. Особенно в этой связи ценно, что подобное воздействие нередко достигается лаконичными средствами. Так, короткая сценка (два-три кадра!) в больнице, где Арунас навещает отца, убедительно рисует неразрывную кровную связь между отцом и сыном, мы верим в моральную победу, которую одержит отец, а вместе с ним и мы, зрители, в борьбе за Арунаса.

Фильм А. Араминаса выделяется среди других литовских фильмов последних лет. Выделяется не оригинальностью, а смысловой, жанровой, стилистической свежестью. Режиссер убережся от манерности, от неоправданных формалистических поисков, ведущих не к глубине анализа, а к банальности, за что справедливо критиковалась картина «Когда я был маленьким». На этот раз он избрал сложную, но вовсе не усложненную форму. Назначение избранной Араминасом стилистики и архитектоники — создать внутренний монолог героя. Монолог звукозрительный, скорее даже визуальный (выстроив картину, режиссер в период тонировки отказался от предполагавшегося голоса героя, убедившись, что желаемый эффект достигается изобразительными и монтажными решениями). Этот монолог должен контрапунктно дополнять психологический портрет Арунаса. В целом такое решение режиссеру удалось. Но все-таки в отдельных отрезках действия ретроспективная композиция придает происходящему на экране если не манерность, то нарочитость и холодность.

Фильм явно пострадал из-за неудачного решения эпизодов, где в центре — школа. В этих эпизодах режиссеру не удалось достичь непосредственности и жизненной правды, которая характерна для лент «Доживем до понедельника», «Переступи порог». В «Маленькой исповеди» ученики явно «играют» перед камерой. Еще хуже, что «мотив школы» развивается на основе слабых, малоубедительных драматургических ситуаций. Создается впечатление, что режиссер часто бессилен завуалировать надуманные, рационально сконструированные ситуации, а это в известной мере сказывается и на характеристике главного героя и на изображении окружающей его среды.

Противоречия, которые чувствуешь, глядя этот фильм, несколько раздражают, но они, к счастью, не заслоняют того, что составляет достоинство произведения,— искренности, чуткого анализа проблем, волнующих молодежь наших дней...

«Мужское лето», «Эта проклятая покорность», «Камень на камень», «Маленькая исповедь» — картины разные по тематике и художественному уровню. Ни один из этих фильмов не стал «кинематографическим шедевром». И назвав свою статью «Ступени к новому», я вовсе не имел в виду охарактеризовать продукцию Литовской студии, созданную в последнее время, как выдающееся явление искусства. Мне хотелось подчеркнуть другое — разнообразие творческих поисков, выход на новые темы, стремление к решению задач, сегодня встающих перед нашим национальным кинематографом. Я пытался охарактеризовать нынешнее направление работы литовских кинематографистов — это направление представляется мне перспективным и сливающимся воедино с важнейшими тенденциями развивающегося советского многонационального киноискусства.

Вильнюс

О внутренней зрелости художника

Заметки публициста

Александр Михалевич

1. Время быть мудрым

Внутренняя зрелость — «внутренний человек» — огромный вопрос! Припоминается, как знаменитый наш хирург и педагог Николай Пирогов в своих «Вопросах жизни», споря с утверждением, что «людей, собственно, нет на свете, это одно отвлечение...», а нам «необходимы негоцианты, солдаты, механики, моряки, врачи, юристы, а не люди», убежденно отвечал:

«Не спешите с вашей прикладной реальностью. Дайте созреть и окрепнуть внутреннему человеку; наружный успеет еще действовать. Он, выходя позже... будет, может быть, не так ловок, не так сговорчив и уклончив... но зато на него можно будет положиться: не за свое не возьмется. Дайте выработаться и развиться внутреннему человеку!

Дайте ему время и средства подчинить себе наружного, и у вас будут и негоцианты, и солдаты, и моряки, и юристы, а главное, у вас будут люди и граждане».

Конечно, сегодня не все принимаешь в том, как в свое время Пирогов понимал и разделял человека «внутреннего» и «внешнего». Но наша озабоченность внутренним миром, духовной основой деятельности человека — всеми глубинами человеческими — как никогда велика. И тысячу раз готовы мы вчитаться в сказанное на съезде партии:

«Без высокого уровня культуры, образования, общественной сознательности, внутренней зрелости людей (разрядка моя. — *А. М.*) коммунизм невозможен, как невозможен он и без соответствующей материально-технической базы»*.

Но если искусство призвано в большей мере помочь достижению человеком внутренней зрелости, то как художнику не обратить эту задачу прежде всего к себе, не попытаться проанализировать, честно и самокритично ответить себе, что действительно является его внутренней силой, которой он способен, может, должен поделиться со зрителем, читателем, слушателем, и что ослабляет эту силу, обрывает его путь к аудитории, обедняет художника...

Конечно, у каждого художника свой путь закалки, возмужания, созревания таланта — свой «Братск», если вспомнить недавнюю поэму Евгения Евтушенко «Уроки Братска», где самокритично выражено стремление к глубинности творчества, где как бы на миру поэт переворачивает свою вчерашнюю страницу — стал сложнее век,

Эпоха осмысления уроков.
Поверхностной романтике конец...

Поэт говорит о «подвиге непоспешности ума», о взлете «не вверх, а в глубину», о «глубинной» романтике, о «сорокалетье — трезвой поре»:

Уроки Братска — строгие уроки,
И все победы наши и уроны
история уже, а не игра.
Сорокалетье — взрослая пора...

* Л. И. Брежнев. Отчетный доклад Центрального Комитета КПСС XXIV съезду Коммунистической партии Советского Союза. М., «Политическая литература», 1971, стр. 102.

Да, тот Евтушенко, который лет около десяти назад обидно скользил по поверхности великой темы — поэт и народ, с сомнительной смелостью развязничал — мол, «обязан» ли я «выражать» народ, «я не знаток в машинах и колосьях...», «и что-то вроде вечного налога плачу я, слыша едкие слова, что я не знаю сущности народа, что связь моя с его трудом слаба», — этот Евтушенко теперь делается другим:

Друзья мои,
мне навсегда родные,
мы ходим по строительным лесам.
Я ваш поэт,
строители России,
и потому ее строитель сам...

Сегодняшний лирический дневник поэта — дневник слияния с народом, дневник осмысления, может быть, самого главного в жизни — исторического пути Родины. Поэт сберегает свое «я», свою молодую непосредственность, полемичность, ершистость, но «я» у него все теснее смыкается с «мы»:

Мы в нелегком пробеге
на крутом вираже,
но колеса передние
там, в грядущем, уже.

Так падают лоскуты кокетства, верхоглядства, отвергается слишком короткий, легкий «путь к славе».

Салонной жалкой славы мне не нужно —
плевал я с верхотуры на нее.
Я твой поэт,
моя сестренка Нюшка,
я твой поэт,
Отечество мое...

Каждый художник идет своим сложным путем — и жизнь беспощадно поверяет самые хорошие декларации и исповеди. Поверит делами, стихами она и сорокалетнего автора «Уроков Братска». Но есть, очевидно, и какие-то общие черты, сходятся и какие-то главные требования в р е м е н и — к процессу достижения внутренней зрелости художника. Далеко не всегда эта зрелость совпадает с возрастными рубежами — есть возраст века, есть пути революции, есть могучие притяжения будущего. И потому много хочется вложить, многое связать с этим понятием внутренней зрелости — истинной силы художника.

Нет «Братска», нет честного и действительного выполнения нашего интернационального долга перед трудящимися всего земного шара, нет реальной помощи желающему расти или попавшему в беду человеку — без партии, пронизывающей собой все, без миллионов ее деятелей, слитых в одно, без «мерной поступи», упорства, дисциплины рабочего класса, без героического следования всех трудящихся курсу Ленина.

Прописи? Но это то «прописное», что каждодневно обстреливается врагом снарядами всех калибров, то «прописное», что держит нас, как фундамент, в котором те же враги лихорадочно и беспрерывно ищут трещины, то «прописное», которое требует постоянного воодушевления, мобилизации ума и души для осмысления и преодоления противоречий жизни.

Нет совести, нет мудрости без глубоко осознанной партийности. Вот на этом пути — добивать поверхностность, самоотверженно творить свою часть общепартийного дела.

Истинная сила художника? Конечно, она в его таланте, конечно, она в его социальных позициях, в зрелой гражданственности. Кто с этим не согласится? Но, по-видимому, самое сложное и трудное только и начинается после того, как мы с этим согласились. Может быть, внутренняя зрелость — это очень не просто достигаемая гармония передового мировоззрения и психологии художника, мира его чувств, что рождает оригинальную, свою эстетическую программу?.. Это результат уроков жизни, это неустанная работа совести и это деятельность кругозора, широко открытые глаза разума, жадность и способность к поглощению нахлынувшей на человека нашего века почти безбрежной информации...

Внутренняя зрелость художника — это смелое самовыражение, но и еще более интенсивное самовоспитание, сознательная дисциплина ума, поведения, поиска. Это быть выше предвзятости, односторонности. Это не соблазняться модой и не знать успокоенности. Это способность к выбору серьезных решений, тем, дел, отказ от литературных, кинематографических и прочих «забав». Видеть трудный мир, подставлять плечо трудному миру, а не играть в картинки. Это неисчерпаемая взыскательность к мастерству. Это знать истинную цену традициям и быть способным серьезно, убеж-

денно, до конца отстаивать новое, ценное, оригинальное, идущее вразрез с шаблонным, казенным, перестраховочным восприятием искусства. Это отнюдь не застрахованность от внутренних мучений. Наоборот! Но это верная опора для обретения истины. Внутренняя зрелость — не достигается она раз и навсегда; как и все — она процесс, она вечно проверяется, испытывается динамизмом века; да и у зрелости есть, должен быть свой динамизм.

Но не чересчур ли общи эти мысли? Зовет, зовет к их расшифровке, к анализу, аргументации реальный экран, радости и горечи нашего живого, противоречивого кинематографического процесса.

И начать хочется с большой радости: с выхода на экран новой работы Киевской студии имени Александра Довженко «Белая птица с черной отметиной». Постановщик этого фильма — Юрий Ильенко; и он и его соавтор по сценарию Иван Миколайчук, так сказать, дважды авторы этой работы — Ильенко и сценарист и режиссер, Миколайчук — и сценарист и замечательный исполнитель одной из главных ролей; одному — тридцать пять лет, другому — тридцать, и в том, как захватывает, переполняет, рвется наружу творческий огонь этих мастеров — не только личная их черта; это, пожалуй, знак времени, это характерно и для других творческих работников кино.

Ильенко до этого фильма и радовал, и огорчал, и вызывал споры... Его знали по отличной операторской работе в «Тенях забытых предков». С ним во многом резонно полемизировал критик М. Блейман после постановки «Вечера накануне Иваны Купалы»... Теперь победа Ильенко, на мой взгляд, бесспорна, если не говорить о частностях или об угождении любому вкусу...

«Белая птица» — фильм из глубины народной, национальной жизни; исполнены глубокого смысла и большого драматизма события, картины жизни западноукраинского — прикарпатского, гуцульского — села, связанные с воссоединением Украины, с военным лихолетьем, с борьбой против бандеровщины, со становлением новой жизни. И все это не наблюдается «сверху» или со стороны, не изображается в угоду схеме какими-нибудь благополучниками, а берется изнутри, со всем разнообразием и неожиданностью народных типов, со всей щедростью красок жизни, что называется, с кровью и мясом.

Может быть, это поначалу и смутило некоторых судивших о фильме чисто внешне, применительно к привычке обходить то острое, противоречивое, с которым всегда «меряется силами» подлинный художник?

Фильм поэтический? Романтический? Да, это почерк Ильенко. Но сколько нового в знакомом почерке! «Вдруг» пришла в фильм какая-то новая способность прочтения правды, вполне реалистической, конкретно-исторической правды. Вдруг сближаются с нами, берут нас за душу не символы извечного зла и извечного добра, не только магические ощущения природы, а очень житейская, большая семья Звонарей, их всяческие беды при панских порядках, до воссоединения, и их радость вызволения, а потом годы войны, испытания бандеровщиной, трагический раскол семьи, когда брат пошел на брата...

Историческое время было тогда крайне уплотнено, уроки жизни суровы, людские характеры и закалялись и переламывались, освещались то одним, то другим светом, и та новая способность Ильенко, о которой сказано выше, только она позволила ему не дать подмять себя сложному материалу, добыть из этой сложности убедительный, художественный вывод. Этот вывод — в подлинном гимне воссоединению Украины, в том гимне социалистической жизни, которым органически пронизан фильм. И этот вывод — в убедительном, художественном приговоре бандеровщине. Фильм обрушивается не только на контрреволюционное украинское националистическое охвостье — впечатляющий, синтетический образ красного трактора, соединившего судьбы русского солдата и украинского горца-селянина, воюет со всяким национализмом, этой затяжной бедой человечества...

Но что же это за счастливая способность, так помогшая художнику? Мы часто произносим слова «классовой подход к явлениям», но не всегда до конца отдаем себе отчет в том, как

плодотворен для художника, для подлинного искусства этот подход; это не то, что «кому-то» нужно, это не принцип угождения господствующей точке зрения, нет, классовый подход органически нужен художнику, который хочет быть по-настоящему смелым, который берется за сложное, которому претят и схематизм и субъективный произвол в трактовке жизни, истории... Как бы выхватив из самой жизни пеструю галерею лиц — от многодетного крестьянина-бедняка Леся Звонаря (отличная актерская работа А. Плотникова!) до румынского кулака и жандарма, от сельского попа до гулящей женщины, от тружеников сплава до малых ребят с удивительными задатками,— так сердечно показав веселое, самоотверженное жизнелюбие советского воина и не скрыв сильных характеров в людях, оказавшихся по ту сторону баррикады, создатели картины именно с помощью классового «ключа» — и это подчеркивает сам Ильенко — сумели дать правдивую, существенную характеристику связей, отношений между людьми, понять, объяснить их непростые судьбы...

И что, может быть, самое главное: этим ключом открылась возможность органически слить в фильме правду красоты жизни и правду борьбы. Разве не приходят нам на память картины, где есть служение красоте, но красоте немощной, так как оторвана она от реальной борьбы, утверждающей прекрасное в грешной нашей жизни! И разве, с другой стороны, не помним мы фильмов, желающих служить борьбе, сильнее или слабее раскрывающих борьбу, но как бы обескрыленных, излишне заземленных тем, что они чужды откровениям красоты?

Но ведь человек — это единое вместилище правды справедливой социальной борьбы и правды красоты, и именно к таким людям, к такому идеалу тянется Ильенко в своем новом фильме, видя залоги его в здоровых народных корнях, в чистоте помыслов юных Звонарей, в бескомпромиссном приходе самого ясного и энергичного из братьев к коммунистам, в радостном повзрослении уже при Советах первого в роду Звонарей народного интеллигента.

И непобедимая народная музыка звенит и покоряет в этом фильме; и волшебная красота природы в конце концов удовлетворена в нем — все, что вложено Ю. Ильенко, оператором В. Калитой, художником А. Мамонтовым в постижение необыкновенных пейзажей буковинского края, его горных потоков, его лесных чащ, его удивительных полян — дрожание самого воздуха, очарование дождя над рекой сквозь лучистое солнце, речистая живопись народной одежды — все это как бы возвышает зрителя, увеличивает цену нашей борьбы, освежает восприятие, ощущение идеалов красоты.

Суровая и сочная, острая и цельная, одновременно поэтическая и реалистическая картина!

Время быть мудрым. В работе над «Белой птицей» Юрия Ильенко, Ивана Миколайчука и их товарищей сделан большой шаг к зрелости. От души желаешь, чтобы в новых работах и вдохновение и мудрость помогали этим одаренным молодым мастерам!

2. Просчеты с лучшими намерениями

Разве есть такой художник, который не хотел бы большого успеха, признания, встречного понимания, достижения достойной творческой цели? Но не все побеждают. Иногда происходят обидные просчеты. Они тем обиднее, чем талантливее человек, чем благороднее были его побуждения, чем увереннее заключаешь — успех был где-то рядом, перед нами фильм вполне реальных, но неиспользованных возможностей. И некого в общем винить за это, кроме самих авторов, они сами обеднили себя (хотя в этом им труднее признаться, чем обвинить в семи смертных грехах чуть ли не всех окружающих да и весь мир впридачу!).

Не надо ли внимательнее приглядываться к таким вот «полууспехам», соблюдая нелицеприятность анализа и оценок, тем более что вокруг полупобед часто усиленно хлопочут корыстные и бескорыстные хвалители: то ли из обыкновенного приятельства, то ли из не очень чистоплотных, групповых целей, то ли из добросовестного недомыслия. А ведь полупобеды, при трезвом отношении, могли бы быть надежным резервом завтрашних побед — и для данного автора и, что тоже забывать не следует,

для других, способных умудряться «чужим» опытом.

Три — очень, по-моему, поучительных — свежих примера перед глазами...

На Украине режиссером Ю. Лысенко создан фильм «Узники Бомона». Большая, двухсерийная лента, ее все ждали, и ждали очень заинтересованно. Но, собственно, ждали не «Узников Бомона», а «Лейтенанта Базиля», как первоначально назывался сценарий, ждали создания образа, восходящего к реальному прототипу — Василию Порику, народному герою Украины и Франции, одному из геройских участников европейского Сопротивления. Но картину не случайно переименовали, не случайно сняли первоначальное посвящение Порику. Не образ славного интернационалиста, выросшего на украинской земле, новой интереснейшей личности, в чем-то пророческий для нашего будущего, — не этот образ в центре фильма, а еще одна «лагерно-детективная история», сделанная вполне профессионально, в общем патриотически, хотя и не без дани поэтике «жестокой» личности в духе современного западного экрана. А ведь образ Василия Порика словно рожден для того, чтобы стать продолжением человечнейшей и глубоко философской кинопесни о Чапаеве! Чтобы стать развитием открытого Довженко народного образа Василия — Василия Трубенко из бессмертной «Земли».

Вот как размышлял о своем современнике Василии Трубенко Довженко, вот какое отношение к современникам он нам завещал:

«И что только могло бы выйти из такого комсомольца! Укажите ему дорогу, дайте науку, дайте технику и тогда посылайте куда угодно: в инженеры, в капитаны, в дипломаты, артисты... посылайте через горы, моря, через полюс. Нет ничего в человеческой деятельности, с чем б не справился Василь, легко при этом улыбаясь дедовой улыбкой». «...Вот он идет по дороге один среди звезд...»

Вот из такого Василия не вырастали ли Василии Порики?

Мог ли об этом не задуматься Ю. Лысенко?

Предвижу я, режиссер вполне может оценить мои вопросы, мое «вмешательство» в его творческую лабораторию, как бесцеремонность, сразу ответить мне раздражением, напомнить о «праве ви́дения», выбора жанровых решений; в общем решительно, с порога отвести мои «претензии» и «упреки».

Но не для упреков автору пишутся эти заметки. Есть право режиссера находить художественные решения, и есть не только право, но и обязанность критика публично рассуждать об увиденном, о том, что́ идет к миллионам зрителей. Есть наше общее право на правду народного, исторического образа... Кто же они, кем они были, советские участники европейского Сопротивления? Об «узнике» ли главным образом тут вести речь, в лагерных ли сценах проявлять режиссерскую мысль, находчивость, зоркость, показывая, как искусно Василий выполнял роль «капо» — человека без улыбки, с нагайкой и широко расставленными ногами? И лишь обидной скороговоркой упоминая о контактах Василия с французами, о том, как рождалось между ними взаимное понимание в труднейшей борьбе? Или так исследовать материал, так разбудить фантазию, так прислушаться к голосу истории, чтобы распахать непаханое поле: увидеть, как украинский сын Европы, один из спасителей цивилизации, идет к нам из глуби десятилетий.

Ведь не об одном «исключительном» Порике речь. Раскрываем книгу М. Симиряги «Советские люди в европейском Сопротивлении» и читаем:

«Участие советских людей оказало серьезное влияние на характер и размах движения Сопротивления в Европе. Ведь, по далеко неполным данным, за рубежом из многих десятков тысяч советских граждан, бежавших из фашистских лагерей, активно сражалось против гитлеровцев до 40 тысяч человек, в том числе в Польше — 18 тысяч, Чехословакии — 3 тысячи, во Франции — около трех тысяч, в Италии — 5 тысяч... и т. д.

Советские патриоты понимали, что и вдали от Родины они были олицетворением ее силы, могущества и авторитета. Поэтому их поведение и действия отличались духом интернационализма, уважением к национальным интересам и обычаям страны, исключительной

собранностью, организованностью, железной стойкостью и высоким уровнем боевого мастерства».

Не об этом ли ждали мы фильм? Не о том ли, не о таком ли Василии, который, судя по книге Симиряги, был олицетворением высшего товарищества (только одна черточка: одного из боевых друзей своих иначе, как очень мягко, не называл он —«мой дорогой Васька Колесник»); не о том ли Василии, про которого общественный деятель Франции Фернан Орс сказал: «Один из самых прекрасных мужественных солдат Сопротивления», а шахтеры Па-де-Кале говорили: «Двести таких Пориков — и фашистам нечего будет делать во Франции»!

Можно предположить, что более глубокое и даже иначе устремленное раскрытие образа Василия потребовало бы существенных дополнительных усилий от автора, в том числе, может быть, и психологического порядка, желания более глубоко прислушаться к общественному мнению, учесть не только личные пристрастия, знания, опыт, вкусы. Конечно, тут воля автора.

Но не привязывая это к разбираемой конкретной ситуации, следует, думается, в числе немаловажных умений художника назвать и умение, в определенных случаях, «отклониться от себя».

Именно к этому однажды сводился прямой товарищеский совет М. Горького писателю Скитальцу. Я имею в виду необыкновенно горячее, резкое и в то же время по-настоящему заботливое письмо, опубликованное в томе 29 Сочинений М. Горького — не пересказываю его, не привожу больших выдержек, потому что письмо заслуживает того, чтобы быть вновь и вновь перечитанным в целом, ограничусь несколькими строчками:

«Вы ничего не любите, кроме себя... И Вы совершенно не умеете отличить Ваше личное, субъективное, только для Вас одного значительное,— от общезначимого, интересного и ценного для всех людей...

Вспоминаю, что я, бывало, часто убеждал Вас: отклонитесь от себя. ...Жаль, что Вы не обратили внимания на эти советы мои...»

И что уж решительно всем нам следует отнести к себе — это одну замечательную ленинскую формулу: критикуя однажды двух «выдающихся и преданных» работников, Ленин оговаривался, что его прямая и резкая критика ошибок дается «лишь для настоящего времени» и в предположении, что сии работники «не найдут случая пополнить свои знания и изменить свои односторонности» (разрядка моя. —*А. М.*)*.

Драгоценное умение, поистине умение зрелости — пополнять свои знания и изменять свои односторонности!

Теперь еще об одном киевском фильме — «Комиссары» талантливого режиссера Н. Мащенко.

Большой труд вложен в фильм. Напряженно искал режиссер оригинальных выразительных средств, чтобы фильм звучал действительно актуально. Подкупают многие операторские решения, когда экран становится как бы выпуклым. Такие актерские работы, как исполнение И. Миколайчуком роли Громова, захватывают зрителя. И в то же время нельзя не спорить с этой картиной. Это фильм по Либединскому, многим памятна одноименная его повесть. Но авторы оговариваются —«по мотивам» Либединского, они как бы развязывают себе руки для вольного прочтения книги Либединского. И действительно, фильм далеко уходит от литературного первоисточника. Несомненно, это сделано с лучшими намерениями, так сказать, по мотивам совести. Николая Мащенко глубоко волнует чистота наших идеалов, он ратует за бескомпромиссную преданность борьбе, коммунизму, он, очевидно, потому и обратился к сложному периоду перехода к нэпу, чтобы острее передать противоположность беззаветного служения революции опаленных войной комиссаров и опасность мещанского перерождения.

Но бывает мещанство «наоборот» — деревянный, бездушный, однолинейный «коммунизм», когда он исповедуется на манер религии, когда жизнь уступает схеме, когда пасуют перед живыми противоречиями и в изменившейся обстановке теряют нить к цели... Я да-

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 45, стр. 346.

лек от того, чтобы трактовать комиссаров из фильма Мащенко как выразителей такого «коммунизма». Но какой-то обидный шаг от жизненности, целостности, человечности повести Либединского в сторону догматического одеревянения того же «комиссара комиссаров» в жестком исполнении артиста Степанкова, по-моему, в фильме сделан, и это серьезный просчет. Фильм не столько убеждает правдой жизни, сколько ораторствует, герои не столько взаимодействуют, взаимоотносятся между собой, сколько обращают к зрительному залу разные суровые реплики, и это придает картине налет демагогичности.

Но стоило ли в таком случае отходить от Либединского? Нельзя не задуматься, какие мотивы, ударения, краски откинули авторы фильма, какие мотивы привнесли — зачем, почему? Почему фильм несколько облагораживает чужака Дегтярева? Почему так разросся заблудившийся Громов? Почему потеряно многообразие человеческих характеров комиссаров?

Но самая главная беда — почему в фильме произвольно оборваны ленинские нити к комиссарским душам и их органическая связь с заводами, рабочими коллективами, породившими многих из них (вспомним у Либединского, Кононова, Васильева, Лобачева)? Вспомним из жизни — Фрунзе. Он был в те годы для военных большевиков вдохновляющим примером не только суровости, но и величайшей человечности, душевной зоркости.

Вдумчивое, страстное исследование того, как Ленин, что называется, каждую минуту доставал до комиссарских душ (в повести Либединского об этом говорится на многих десятках страниц), учил того же Кононова диалектичности мышления и в сложной обстановке перехода к нэпу открывал людям новые дороги, новые дали так, что, когда выступал сам Кононов о нэпе, веселье, «радость звучали в его глухом голосе», —вот что составляет стержень, пафос повести «Комиссары» Либединского и вот чего не находишь в фильме.

О Лобачеве у Либединского: глаза его «ласковые, как зеленый заводской пруд под солнцем...» «Спокойное лицо его изредка освещала улыбка, неожиданно яркая и приветливая, как погожий день здешнего хвойного быстрого лета...». О людях говорит однорукий Кононов: «эти люди — это наши люди... и если мы за такие грехи будем от нас людей отбрасывать, то, конечно, мы будем очень чистенькими, но маловато нас останется».

Не о визуальном воспроизведении подобных мест, разумеется, речь. Но перекликается ли фильм с таким настроением?

Нет, его авторы словно боятся упрека в улыбке, в широком оптимизме, они, хотя и не избегают песни в фильме, в очень многих сценах предпочитают этакую «железобетонность», узость, односторонность, и эта фальшь в содержании, в отборе картин сказывается и на форме произведения, в него, вопреки общему намерению автора, вползают нарочитость, подчас театральная искусственность (прислушайтесь, как говорит в фильме большинство персонажей: подчеркнуто резко, отрывисто — от плохого театра!), а то и просачивается прямая безвкусица, вроде зажженных свечей на комиссарском балу, и т. д., чего, кстати, не было в прошлых фильмах Мащенко...

Мне могут заметить: фильм Н. Мащенко делался не по одним «Комиссарам» Либединского, сюда вошли «мотивы» и других его произведений. Но это совсем не меняет дела. Разве я настаиваю на «протокольном» следовании одним «Комиссарам»? Ни в коем случае! Я был бы рад, если бы авторы картины постарались перенести в свое произведение побольше всего сильного, исторически ценного, что есть вообще у Либединского. Но если во власти авторов, скажем, несколько романтизировать фигуру субъективно честного противника нэпа Громова, даже несколько любоваться мятущейся душой, то долг авторов перед Либединским, да и перед зрителем, вскрыть всю грозную опасность этих метаний, быть гораздо более чутким и к объективной правде нэпа, к раскрытию роли партии как партии созидания, партии оптимизма, о чем так страстно думал и писал Либединский.

Просчеты могут быть у каждого ищущего режиссера, но что печально — медвежью, на наш взгляд, услугу оказывает Н. Мащенко

критик Я. Варшавский, который, не углубляясь в доказательства, безоглядно расхвалил «Комиссаров» в «Комсомольской правде» как первоклассное произведение. Вопреки очевидности, Варшавский умиляется праздничностью фигуры «комиссара комиссаров», видит в нем выражение радости, счастья. Статья Варшавского называется «К истокам». Но почему, собственно, к истокам, почему, так сказать, назад, а не вперед — к будущему?

Меньше всего я собираюсь тут «придираться к слову». Меня не устраивает возможная тенденция, отразившаяся в этом заголовке. Если тов. Варшавский не настаивает на нем, то и я не настаиваю на данном упреке ему. Но с неправильной тенденцией спорить надо. Разве только истоки олицетворяют, выражают нашу правду, нашу идейность, наше движение к Ленину, разве не ценим мы героическое прошлое в тесном, органическом единстве с настоящим, во имя завтрашнего дня? Разве и в этом случае не требовалось режиссеру не только идти «от совести», но и больше знать о нэпе, знать о ленинской диалектике, о самих корнях ленинского оптимизма? И тогда это расширило бы и углубило взгляд, предохранило от обидного обеднения произведения...

Тут можно заметить, что режиссеры по-разному приходят к участию в сценарной работе: иногда это дает благотворные результаты — пример этого «Белая птица...», и мы еще приведем другие примеры; но благотворный результат достигается, если участвующий в создании сценария режиссер использует это свое участие в литературной работе для углубления, расширения задачи фильма, когда он действительно берет на себя дополнительную ношу объективного познания, осмысления жизни, ее уроков, а не для облегчения, упрощения сложной задачи. И в «Узниках Бомона» и в «Комиссарах» режиссеры были соавторами сценария, но это не привнесло в фильмы большей глубины, действительной многосторонности, не усилило в них звучание жизненной правды.

На наш взгляд, так же получилось и в фильме «Память» Григория Чухрая*. Все знают его большое дарование, знают и жизненный путь режиссера. Чухрай был участником Сталинградской битвы, и кто же не разделяет благородного замысла — в полный голос сказать, что память о Сталинграде — а фильм посвящен именно этому — должна жить и вечно умудрять людей.

Благородство этих намерений, непосредственность, искренность многих суждений в фильме, бессмертность приведенных документальных сталинградских кадров, искусное проникновение в некоторые человеческие судьбы (того же бывшего генерала Шмидта — начальника штаба у Паулюса) в ряде эпизодов как бы избавляют от обязанности критиковать эту картину. Память есть память, и никто не закажет человеку другой памяти. Тем более что Григорий Чухрай в одном из интервью специально заметил: «я не публицист, это я знаю точно».

Но как вопиет сейчас память — всем ходом истории, всем напряжением действительности, — как вопиет память к мысли, к действию! Как мы остро ощущаем, что память не может быть ни в чем слепой, не может быть сколько-нибудь вялой, бессильной, слезливой, произвольной, она не смеет мельчать, притупляться, как сказал поэт, «ведь эта память — наша совесть, она как сила нам нужна». И мы обязаны проверять память друг друга и, если нужно, спорить о ее уроках, быть трезвыми в осмыслении и фактов и эмоций, и тут никому не приходится зарекаться, скромно отмежевываться от «публицистики» — все равно она проникает, присутствует, должна брать и берет свое — особенно в каждом произведении о современности. Так лучше сознательно, с открытыми глазами заботиться и о наилучшем публицистическом эффекте фильма ли, книги или другой художественной исповеди.

Фильм Г. Чухрая не может не оказывать определенного эмоционального воздействия — путь к слезам бывает короткий, — если речь о смертях, о могилах, о разрушенных семьях. Но во многих отношениях фильм представляется мне поверхностным, как бы не учитывающим глубины народных переживаний и всей остроты борьбы вокруг истории войны, вокруг уро-

* См. об этом фильме рецензию К. Славина в этом же номере.

ков войны. Соблазнителен «простой» прием — спросить человека из толпы (в разных городах Европы): что вы помните о Сталинграде, что знаете, что думаете? Ответы подкупают естественностью, но... одни помнят, другие нет, много ли можно «выжать» из этого приема, все лежит на поверхности... Как пойдет дальше кинематографист, как прикоснется к тайне войны? Ведь «память» о ней включает сегодня и нашу зрелую бдительность, и огромную, хитрую, коварную ложь врага, и, чтобы развеять ложь, надо от случайных встреч на улице или только внешне эффектных интервью с каким-нибудь английским адмиралом, оказавшимся родственником Николая Второго (камера неизвестно для чего спешит зафиксировать на стене портрет царя во весь экран), от этого внешнего пойти своей мыслью и в глубь множества томов, сочиненных учеными извратителями истории, и в глубь реального сознания тех, кто эту историю творил, направлял и направляет... «Но я не историк», — скажет режиссер, уже успевший сказать, что он не публицист. Но кто же он? Художник? Представьте себе Пушкина, Толстого, Эйзенштейна, не исследующих «томов»; художник — это же не для вздохов, это нелегкая эксплуатация чувств, это соизмерение многих истин, это всегда путешествие в тайну, отбор информации, смелое исследование связей вещей, связей судеб и открытие, озарение...

Сколько раз в фильме Чухрая говорится о минувшей войне как о «войне Гитлера». «Гитлер во всем виноват»,— думают немецкие женщины. А Чухрай — что он об этом думает? Он говорит языком экрана — и вновь и вновь обильные, в общем известные кадры фюрера — с протянутой рукой, с зычной глоткой, и самодовольного, и с мечущимся взглядом, фюрера, околдовавшего, попутавшего народ, злого гения немецкой нации. Да, да, Гитлер! Ну, кто же возразит? Правда! Но она останется поверхностной правдой, если не увидеть, не ощутить и не показать со всей художнической силой за спиной Гитлера злую силу монополий, машину империализма, тех, кто открыл Гитлеру сейфы и арсеналы, кто отдал ему министерские посты, кто доверился ему из стратегических целей, перепугавшись, в частности, что в 1932 году шесть миллионов немцев проголосовали за коммунистов.

Никто и ни в чем не смеет, не может, не должен ослаблять ненависти к Гитлеру, но народам коварно навязывается слепота, когда исподволь и открыто ползет пропитанная другим ядом версия: «персональное существование Гитлера — главная причина второй мировой войны». Вот и видный английский историк Х. Р. Тревор-Ропер теперь называет вторую мировую войну «личной войной Гитлера», и швейцарец Вальтер Гофер утверждает, что, «если бы Гитлера не существовало, война была бы немыслима...».

Так должно прийти автоматическое оправдание немецкой буржуазии, германской военщины, которые-де лишь имели неосторожность довериться сумасшедшему и его клике. Смеет ли от всего этого отвлекаться сегодня наша память?

Конечно же, Чухрай всей душой, всеми помыслами против всех этих фальсификаций и фальсификаторов, но, чтобы его фильм лучше воевал и работал против них, режиссеру не хватило каких-то знаний, какой-то капли мудрости.

И опять наставят меня: «искусство не может брать все». Но искусство не может не быть «магическим кристаллом», когда даже через одну грань, «частную» грань, видишь многое, видишь главное, видишь существенное. Иначе со святых тем будут сниматься легкие пенки. И тут общий для нас вывод: нельзя быть легковесным, нельзя быть невежественным! Огонь войны и сегодня должен выплавлять мысль, все более зрелые и зоркие чувства!

Еще с одной «легкостью», поверхностностью в фильме «Память» хочется спорить. В итоге войны — не только могилы. Сама по себе очень впечатляюща концовка картины — плачущие люди у могилы Неизвестного солдата. Ничто не может снять, заслонить нашу скорбь. Но даже сквозь слезы наша память видит великий итог войны — опрокинуты расчеты ее поджигателей. Стало реальностью первое государство рабочих и крестьян на родине Маркса и Энгельса. И недоумеваешь: почему в контек-

сте фильма так бледно сказано о ГДР — разве и в этом не триумф Сталинграда? Не просто по-своему говорить о таких вещах, передать все это, глядя не на газетный лист, а в человеческие души. Но говорить надо, нельзя не говорить... Кровь пролита недаром... Движется, движется история...

И в этом движении — все сложнее миссия, работа художника.

Ткань художественного кино не по прихоти отдельных мастеров тяготеет сейчас к неожиданным изменениям формы, включениям документального материала, экскурсам не только в прошлое, но и в будущее. И тут вспоминаются интересные мысли Томаса Манна, который, размышляя о новых судьбах романа, прозорливо говорил о лично-синтетическом начале в работе художника: «Взрыв формы? Меня это мало беспокоит. Такие опасения проистекают из малодушного неверия в личносинтетические возможности искусства, в его способность к целостному просветлению и одухотворению. Как будто эссе, анализ, критические иносказания не могут представить собою столь же вольный и поэтический элемент композиции, как повествование или диалог!»

Но это опять в ту же точку: какая интенсивность требуется в наполнении личности художника, какое упорство в развитии способности к синтезу, какой самоконтроль; собранность и разветвленность личности одновременно; и внутреннее самоуглубление и величайшая чуткость к современнику — миллионам современников.

(Окончание в следующем номере)

Экранные вести • Экранные вести • Экранные вести

На студии «Ленфильм» идет подготовка к съемкам фильма «Монолог» по сценарию Евгения Габриловича. Съемочная группа, которую возглавляет режиссер Илья Авербах, находится в подготовительном периоде. Идут актерские пробы, выбор натуры.

...Долгие плутания по Васильевскому острову. Надо найти дом, где прожил всю свою жизнь главный герой картины, сначала студент, потом профессор, потом ученый с мировым именем академик Сретенский. Старый двухэтажный дом (в каких обычно жила университетская профессура) с нежилым вторым этажом, с вечной, будто нестареющей домработницей, с вечным, раз и навсегда установленным распорядком и бытом. Надо найти ледяной каток — именно тот, что мог существовать в начале века, в пору ранней юности героя, когда он встретил девочку на коньках, имя и лицо которой забыл и которая, оказывается, любила и помнила его всю жизнь. Это видение юности будет не раз возникать в фильме.

«Монолог» рассказывает о наших современниках. О преданности высоким идеалам и целям — в науке, в любви, во многих сложных и трудных перипетиях человеческой жизни. Экранное действие начнется в первые послевоенные годы и придет к сегодняшним дням. Главный герой фильма — ровесник XX века.

— Если попытаться определить основное в замысле «Монолога»,— рассказал нашему корреспонденту Илья Авербах,— то для меня это фильм о бескомпромиссности. Бескомпромиссности в любви — к жизни, к науке, к родине. Для меня это и итог жизни главного героя, мудрого прекрасного человека, альтруиста до мозга костей. Крупный ученый, он вышел когда-то из университета со смелой идеей глобального спасения человечества. Цивилизация, ее бурный рост, размышлял он, отрывают человека от земли, от естественного общения с природой. Молодой ученый вынашивал дерзкий проект — открытия и введения в человеческий организм этого, все более недостающего «состава зеленой природы». В двадцатые годы было возможно дать лишь теоретическую формулу препарата (в нашем сценарии он называется ментомином), идея забылась, ее отодвинули повседневные насущные дела и научные заботы. И вот, много лет спустя, совершенно другой ученый случайно наткнулся на юношескую статью академика и предложил ему возобновить поиск... Это, так сказать, научная (кстати, далеко не фантастическая) канва сценария. С ней смыкается целый пласт раздумий автора и его героев по очень серьезным и самым разным поводам жизни. В нашей картине будет очень много разговоров, важных по смыслу, хотя порой ученый ведет их с трехлетней внучкой или старой домработницей... Сценарий вовсе не случайно называется «Монолог».

— Недавно вы закончили свою вторую картину «Драма из старинной жизни» по лесковскому «Тупейному художнику». Видится ли вам какая-либо внутренняя смысловая связь между «Степенью риска», «Драмой из старинной жизни» и будущим «Монологом»?

— Никакой. Быть может, это режиссерский порок, но я всегда хотел снимать разные картины — по темам и жанрам. Меня, скажем, привлекают и вестерн, и сюжеты фантастического характера. «Степень риска», первая полнометражная работа, кажется мне сегодня довольно наивной попыткой кинематографического реализма. На экране надо образно создавать действительность, а в «Степени риска» я пытался лишь ее фиксировать.

Совсем иное произошло с «Драмой из старинной жизни». «Тупейный художник» — это одна из моих любимых книг детства. А их всегда тянет снова взять в руки. И вот «взяв», я убедился, что, по-видимому, ставить Лескова в кино невозможно. Нужны, по крайней мере, более совершенные технические средства, отвечающие постоянной напряженности и современности поиска пластического перевода слова в кинообраз... Но теоретически, думается мне, в кино можно ставить все. И мне захотелось попытаться изобрести кино «для Лескова» — как бы дать кинокамеру в руки самого писателя. Фильм закончен. У него есть поклонники, есть и противники.

— Когда начнутся съемки «Монолога»?

— Февраль, март, апрель будут заняты актерскими пробами, работой подготовительного периода. В ноябре мы должны закончить картину.

искусство КИНО искусство

новые фильмы

«Память»
«Молодые»
«Николай Амосов»

Суд памяти и время

К. Славин

«Память». Сценарий и постановка Г. Чухрая. Операторы Б. Брожовский, О. Згуриди. Художник Б. Немечек. Композитор М. Зив. Звукооператор С. Литвинов. «Мосфильм», 1970.

День нынешний
есть результат вчерашнего.
Следует уяснить себе,—
чего желал тот,
если хочешь понять,
чего желает этот.
Генрих Гейне

В Париже, в нескольких шагах от легендарного собора Нотр-Дам, как-то незаметно — в неглубокой, небольшой по занимаемой площади подземной нише — расположился памятник-мемориал жертвам фашистских концлагерей. Тут нет ни имен, ни фамилий, но в литературном контексте прекрасных поэтических и публицистических миниатюр, оформляющих этот Пантеон без могил, рассеянный взор туриста останавливает цифра — двести тысяч. Двести тысяч женщин, детей, стариков, юношей — двести тысяч французов, сожженных в лагерных печах, задушенных в газовых камерах, расстрелянных, повешенных, распятых нацистами и их прихвостнями. И в скорбной сути своей этот строгий скромный памятник (не случайно, я думаю, соседствующий с «меккой» мирового туризма — Нотр-Дам) вызывает невольную ассоциацию с могилой Неизвестному солдату. В нем, как и в той символической могиле, анонимность жертв обретает смысл образа. Не потому ли так сильно, так назидательно звучат начертанные на стенах мемориала коротенькие эссе, будто взывая от имени живых к безвинно павшим и к совести современников:

«В тот час, когда народы поймут, кто вы были, они будут грызть землю от печали, они оросят ее своими слезами и воздвигнут вам храмы».

А сколько мемориалов, монументов, могил на нашей земле — в городах, деревнях, на дорогах... Слова тут, может быть, попроще, но цифры пострашнее — вспомните Хатынь и всю Белоруссию, Подмосковье, Смоленщину, Латвию, Керчь, Бабий Яр, Ленинград... У нас, к нашему горю, счет идет на миллионы, и это не арифметика, это наша с вами история, в которой еще долго будет «копать и копать» человек, стараясь понять себя, свой век — свой долг.

В новом художественно-публицистическом фильме Григория Чухрая «Память» Европа на-

«Память»

ших дней и Европа еще не столь отдаленных от нас по времени злодеяний третьего рейха предстают в нравственной и психологической самопроверке и самооценке. Художник глубоко прав, возвращая нас к мысли о необратимости пережитого человечеством чудовищного испытания фашизмом. Как человек, как гражданин, как солдат самой суровой и жестокой из войн, он вызывает на суд памяти грозные призраки ушедших событий, сличая их с той «провинциальной» «философией жизни», что старается ныне отринуть прошлое, забыть историю и ищет свои добродетели и благоразумие в потребительских рамках прожитого дня. Чухрай говорит об этом внешне спокойно, сдержанно, но не скрывая внутреннего волнения и боли. Его публицистика пронизана и иронией, и горечью, и пафосом честного, мужественного стремления вместе со зрителем постичь меру вещей. Порой в картине проскальзывают интонации фильма «Обыкновенный фашизм» Михаила Ромма — в манере подачи комментария, в отдельных словесных характеристиках, но в этом я не вижу ничего дурного. Важно, что в самой авторской позиции чувствуется, насколько злободневна задача фильма «Память», выступающего прежде всего против мещанской аполитичности и обывательской морали.

Несложная житейская мудрость гласит: забвенье лечит, время лучший целитель. И в ней есть своя правда — таков, наверное, животворный механизм человеческой памяти. Нельзя, трудно жить, работать, творить, помня все время об ужасах, страхе, муках. Плохое, дурное, страшное забывается быстрее, чем доброе, светлое, красивое.

Но здесь-то со временем и возникают невидимые простым глазом смещения: не случайно там, на Западе, — в истории, в политике, в искусстве — нередко находят новые толкования и оправдательный подтекст для, казалось бы, ясных, не требующих и не терпящих перетолкований понятий — таких, скажем, как насилие, фашизм, варварство, шовинизм.

В картине «Память» в каком-то из городов Западной Германии заснята доска с названиями лагерей смерти: «Освенцим, Майданек, Треблинка, Бухенвальд, Дахау...»

Из этой же ленты мы узнаем, что бывшие солдаты нацистского рейха регулярно возлагают венки к памятнику... русским военнопленным!.. И что безутешные немецкие матери, чьи сыновья сложили головы на русской земле, в голос твердят: «Во всем виноват Гитлер... Да, Адольф Гитлер, я бы так сказала...» Виноваты, конечно, еще и некоторые генералы. Например, такой, как Паулюс. «Нельзя допус-

«Память»

кать, чтобы военачальник позволил бы окружить целую армию», — заявила Чухраю одна немецкая мать... Вот в чем, оказывается, виноват Паулюс!

Есть над чем поразмыслить, не правда ли?..

Герой фильма Чухрая — Сталинград.

Сталинград для его картины — это и критерий духа, и пробный камень, на котором должны проверить себя людская память и род людской, обязанный своим существованием тому, что был на свете Сталинград. Развенчивая нацистскую мораль, а вернее, аморальный строй «германского духа», «германского» (читай — шовинистического, человеконенавистнического) «порядка» и «правопорядка», сталкивая ее с кардинально другой системой жизненных взглядов — с моралью нашего советского общества, Чухрай показывает, как первая терпит безоговорочный крах. И символ этого краха — Сталинград. Сталинградская битва — начало конца гитлеровского рейха, подчинившего себе чуть ли не всю Европу.

По ходу всей своей ленты, на улицах французских, английских, германских городов, авторы «Памяти» обращаются к людям с вопросами: в Париже — «Почему эта площадь называется Сталинград?», в других местах: «Что говорит вам это имя — Сталинград?», «Что вы знаете о Сталинграде?» и т. п.

Авторы картины прямо формулируют свой прием:

«Вот так мы и будем в разных городах, на разных языках задавать свой вопрос. Мы будем вглядываться в лица людей, будем вслушиваться в их ответы. Нам кажется, что таким образом можно многое узнать о людях, о их памяти и о мире, в котором мы живем».

Узнать о людях и их памяти, рассказать о мире, пережившем великую трагедию войны, — таковы намерения создателей фильма.

Живые отдают дань мертвым. Возводят памятники, строят величественные мемориалы, пишут книги, картины, ставят фильмы. А рядом, подспудно развивается другой процесс. Одни мучительно передумывают свою судьбу и незадавшуюся роль. Другие пытаются «исправить» историю, подверстать к ней узколичные и даже «общенациональные» мотивы, обосновывающие в конечном счете идею реванша. История обрастает мемуарным жирком. Вчерашние германские провозвестники и военные организаторы «похода на Восток» в своих воспоминаниях сетуют на Гитлера, на его полководческую бездарность, на его политические просчеты, на «генерала Зиму», будто бы остановившего движение немцев на Москву, на Манштейна, замешкавшегося, мол, на пути к Сталинградскому котлу. В предвзятых,

недобросовестных суждениях о том, «как было», «как могло быть», «как должно было быть», проскальзывает желание — с одной стороны, выгородить себя, с другой — выставить себя же эдаким рыцарем «солдатского долга», продуктом «германского духа» и даже его жертвой! Короче говоря, все предпринимается для того, чтобы замутить воду, отодвинуть на второй план представление о реальных морально-этических ценностях, политических, идеологических претензиях такого феноменального явления, как германский фашизм, о его нормах и принципах. Если, конечно, в связи с этим явлением можно употреблять термины — норма и принцип.

«Германский фашизм, — писал Георгий Димитров, — это не только буржуазный национализм. Это звериный шовинизм. Это правительственная система политического бандитизма, система провокаций и пыток в отношении рабочего класса и революционных элементов крестьянства, мелкой буржуазии и интеллигенции. Это средневековое варварство и зверство. Это необузданная агрессия в отношении других народов и стран».

В новом фильме Григория Чухрая, который он в своем внутреннем, беспокойном ощущении пытается осмыслить, как аргумент, прямо, открыто полемизирующий с намеренными и ненамеренными издержками человеческой и, я бы сказал, социальной памяти, выступают неопровержимые кинодокументы, запечатлевшие всю глубину преступного падения нации, одурманенной беспрецедентной социальной и милитаристской демагогией. Многие кинокадры и хроникальные материалы, встречающиеся в фильме, знакомы нам по работам Лейзера, Рота, Торндайков, Рогозина, Ромма, известны по другим антифашистским лентам. Плохого в этом нет.

Чухрай преследует цель приоткрыть завесу над моральной стороной нацистской догмы. Он прямо и недвусмысленно, вслух, в разных местах своей картины формулирует эту мысль.

«Этот ворованный гусь тоже входил в систему нацистских моральных ценностей».

С именем Сталинграда связано «не только военное, но и моральное поражение фашизма».

Нацисты шли на Восток, «ломая чужие жизни и собственные души».

«Германия, Германия — как противна нам была твоя сентиментальность, твой расчетливый энтузиазм, твоя циничная жестокость...»

Кадры из германской кинохроники геббельсовской поры, где немецкая женщина с ребенком с фанатической исступленностью пожимает руку своему фюреру, где дети восторженно приветствуют Гитлера, сопровождаются текстом: «Они не знают, что, предавая совесть и разум, они предают сейчас собственных детей».

Все это было, и от этого никуда не уйдешь. И Чухрай один из тех художников, кто хочет разобраться, понять, объяснить людям — что же произошло на самом деле, что привело к этому, откуда такое фантастическое одичание человека? Может быть, в системе воспитания, в извечных, всячески культивируемых догматах, превыше всего ставящих слепое повиновение государственному величию, семейным и родовым традициям?! Когда все расписано, как в корабельном уставе или в казарменном катехизисе. Где примат дисциплины незыблем и свят, как завет св. Августина: «Если господь велит убивать, убийство становится добродетелью».

И хотя этой сентенции нет в фильме «Память», я подумал о ней, когда смотрел эпизоды, показывающие встречи и беседы наших кинематографистов с бывшими немецкими солдатами, с генералом Шмидтом, с немецкими матерями, потерявшими своих сыновей где-то в приволжских степях.

Трудные эпизоды, нелегкие разговоры, но в них продолжается и развивается спор о том, что морально и что противопоказано, противостоит истинной нравственности, живой человеческой морали.

...Солдаты... Бывшие солдаты Сталинграда — с одной и с другой стороны. Пожилые люди, вчерашние солдаты рейха «отдают», как они сами о том заявляют, дань восхищения «чувству товарищества между солдатами». Они гордятся тем, что держались до конца, что не было никакой разницы между ними и их начальниками... Оказывается, эти постаревшие

люди «никогда не питали ненависти к русскому народу». Они только выполняли свой долг... И сегодня они претендуют даже на то, чтобы в Сталинграде поставили... «памятник и немецким солдатам»(!).

Григорий Чухрай с помощью кинодокументов показывает, в чем же на самом деле состоял их «солдатский долг», как проявлялись их доблесть, их товарищество, ради чего они умирали и убивали, — и эти страшные кадры начисто снимают возникшее было ощущение лояльного разговора «на равных» ветеранов прошедшей войны. Нет, говорит экран, и сегодня, по прошествии многих лет, не может быть никакого компромисса, негуманно, аморально признать за теми, кто составлял преступный организм гитлеровского вермахта, организм, направленный на террор, насилие, грабежи, какое-то право на апелляцию, на прикрытие преступления «солдатским долгом».

Им нет прощения...

Хотя время идет, что-то исправляет, корректирует, кому-то раскрывает глаза... Но тот, кто претендует «на памятник в Сталинграде», ничего не осознал, так ничего и не понял, даже не хочет понять.

А бывший начальник штаба уничтоженной в Сталинграде 6-й немецкой армии генерал-лейтенант Шмидт?.. Подумать только — он дает согласие на интервью с советскими кинематографистами только потому, что среди них оказался участник Сталинградской битвы. Шмидт тоже не прочь отбросить былые противоречия и представить себя слепым исполнителем чужой воли, жертвой солдатского долга. Портрет Шмидта мастерски выписан в фильме. Его глаза, его руки, пожалуй, говорят больше, чем слова, которые он запретил записывать на звуковую пленку (это обстоятельство внезапно придает эпизоду дополнительную достоверность, пронзительность тонкой психологической зарисовки). Тут все аргументы на месте. Гитлеровский военачальник Шмидт нашелся в съемках нашей фронтовой хроники — в кадрах, заснятых в часы пленения генерала Паулюса и его штаба. Но сейчас в своем респектабельном доме он — в цивильном костюме — охотно разглагольствует о своем истинном призвании: оказывается, он прирожденный архитектор, конструирующий мебель. А то, что на его совести «подвиги» убийцы, расстреливавшего собственных солдат и русских военнопленных, это что — тоже неизбежные «издержки», сопутствующие войнам?!

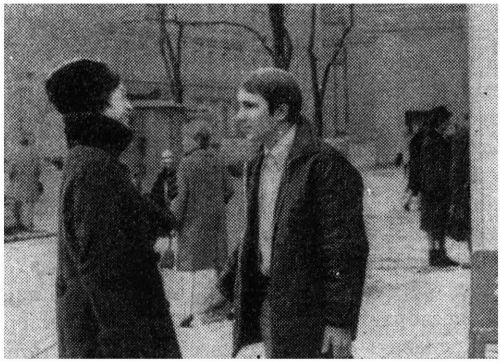
Не прост, не легок разговор с матерями. Мать есть мать, и здесь трагедия неправого дела может принять чисто эмоциональную окраску. Но есть вина и на этих женщинах. В глазах Чухрая она в том, что она, эта вина, олицетворяет вину тех, кто поверил в Гитлера, дал ослепить себя его демагогией, его культом. Да, вот мы видим, как это все было, этот массовый психоз, этот сумасшедший энтузиазм, это безумие людей, возомнивших себя «высшей расой».

Чухрай не может об этом не сказать. Как не может он не сказать о тех матерях, чьи сыновья пали за правое дело. За жизнь и свободу не только своей страны, но и всей Европы, всего человечества.

Минувшие десятилетия многое поставили на свои места, многое стало виднее, яснее... И художник уже не может отдаваться одному лишь эмоциональному порыву, он должен объяснять явление. Вскользь сказанная фраза о том, что в Германии жили не только фашисты, что в ее истории был не только фашизм, требовала гораздо более серьезного уточнения, развития, аргументов. Даже в плане эмоциональной проекции исторического материала.

Мне думается, что новому фильму такого талантливого, смелого и честного художника, как Чухрай, в каких-то важных его звеньях все-таки недостает порой глубинного исследовательского пафоса, сложного объема ассоциаций и мотивов, присущих такому фундаментальному анализу, который едва ли способны заменить анкета, опрос, интервью, хроникальная информация, — как бы они ни впечатляли. Вслед за первыми шагами надо было идти дальше, искать, обнаруживать корни «чумы XX века».

Речь в фильме идет о человеческой памяти, а это сложная и зыбкая материя. Чухрай сам заявляет, что люди редко задумываются над прошлым, их занимает главным образом на-



«Память»

стоящее и значительно реже — будущее. А задуматься надо. Чтобы вспомнить. Ведь вспомнить можно было бы многое. Никуда не уйдешь ведь от того, что сегодня есть и Вьетнам, и жестокие избиения негров, и «охота за ведьмами» в лучших традициях третьего рейха, и костры из книг, и «культурные революции», напоминающие безумные вакханалии штурмовиков, и страны, где запрещены и такие фильмы, как «Баллада о солдате» и «Сорок первый»...

Как яростно в свое время Маркс и Энгельс бичевали Бисмарка и хищные аппетиты прусачества! Сколько раз у них встречаются убийственные оценки: «немецкая филистерская публика», «репутация прусского и гогенцоллернского имени». А Гогенцоллерны — это предшественники Гитлера по линии претензий на мировое господство...

А Марксова характеристика немецкого обывателя: «Люди религии, семьи, порядка, собственности». Собственности — и это совсем немаловажно для психологической анатомии филистерской морали, к которой прикасается Чухрай.

И потому, когда он ведет свою неторопливую беседу с безутешными немецкими матерями, я хочу знать о них больше, чем то, что у них погибли на войне дети. Кто они, какое отношение имеют к собственности, из какой они среды и класса? Ведь можно напомнить, что накануне прихода Гитлера к власти за Коммунистическую партию Германии голосовало шесть миллионов немцев, и если бы не предательство социал-демократов, не было бы ни Гитлера, ни фашизма, ни войны...

Может быть, разговоры с немцами из ФРГ надо было начинать с другого конца? Не со Сталинграда, не с войны, а, скажем, с «пустяковых» будничных вещей. С цен «на жизнь», с модных спектаклей или фильмов, с отношения к хиппи, к автомобильным катастрофам, к студенческим волнениям... Кто знает, как бы раскрылись эти люди в таких разговорах и какая протянулась бы тогда ничего не связующая ниточка от страдающих немецких матерей к нашим, чьи сыновья сложили головы, защищая Родину, спасая человечество. Как знать, в одном случае, узнав человека, я бы ему искренне посочувствовал, а в другом... Да, человеческая психология претерпевает серьезные изменения, люди начинают думать по-другому и, бывает, вступают в борьбу с тем злом, веригу которого они несут на себе и по сей день. Ведь это неопровержимо, что и сегодня в Западной Германии есть таддены и штраусы...

Еще одна мысль.

...Идут танки, мотоциклы, машины — фашисты топчут нашу землю, врываются в мирные дома, убивают, насилуют, жгут, жрут, грабят, глумятся над старухой. Но все это не они одни придумали. Все было придумано, запланировано раньше.

Культ силы, культ войны, грабежей и захвата чужого — от гуся до целых государств — веками насаждался «прусским духом».

В 1959 году огромная фреска Пикассо «Война и мир» украсила одну из древних часовен Валлорис во Франции. Я не был в этом городке, не видел фрески в оригинале. Но когда она появилась, французская журналистка Силвен Дорлан писала:

«Выбор часовни Валлорис знаменателен не только тем, что ее помещение уже само по себе предрасполагает к размышлениям, но также по причине связанных с ней воспоминаний: в семнадцатом веке женщины Валлориса были заперты в этой часовне и убиты здесь немецкими солдатами, наемниками принца Амадея Савойского. Невольно в памяти возникает трагедия Орадура».

Вместо некоторых парижских интервью я бы снял эту фреску и Орадур.

Вот в картине «Память» приводятся хорошо известные кадры грандиозного массового действа на немецком стадионе. Так сказать, хроника всегерманского смотра подрастающих «бестий»: десятки тысяч восторженных юнцов славят своего фюрера. И он орет им: «Я хочу, чтобы моя молодежь любила господство, насилие, бесстрашие! Я хочу, чтобы в глазах моей молодежи горел огонь дикого и свободного зверя!..»

Но это всего лишь дилетантский перепев Ницше, которого сегодня цитируют не в шутку — ведь это Ницше, а не Гитлер! А сказал он пострашнее и поточнее:

«Вы должны приветствовать мир, как средство к новым войнам и предпочитать короткий мир длительному... Вы говорите, что хорошая цель оправдывает войну; я же говорю вам: хорошая война оправдывает все остальное... Чтобы испытание было решающим, война должна вестись со всей беспощадностью. Единственные достоинства — это храбрость, жестокость, дерзость, хитрость, одним словом — сила».

Время оставило нам множество свидетельств, говорящих о том, как в самой Германии, на самих же немцах отрабатывались

«Память»

изощренные методы насилия, надругательства над людьми, как беззаконие, произвол, террор становились нормой. Существует обширная литература — достаточно вспомнить о Ремарке, Фейхтвангере, Томасе и Генрихе Маннах, о Брехте и Зегерс...

У Лейзера, у Рота, а также у многих других антифашистских кинематографистов первая мировая война материализуется в бомбу замедленного действия, взорвавшую Веймарскую республику и проложившую дорогу Гитлеру и стоящим за ним силам. Но в этих работах слабо учитывалась другая «бомба» — не меньшей взрывной силы, чем политическая. Бомба, имеющая отношение к моральной

ной и нравственной подготовке народа к новым захватническим войнам. Мне кажется, что в творческой структуре картины Чухрая этот мотив мог бы сыграть серьезную роль, поговори он не только с прохожими на улицах немецких городов, не только с бывшими генералами и солдатами, но, скажем, с такими людьми, как Зегерс и Бёлль. Как много они могли бы сказать!..

Анкетное кино, кино вопросов и ответов за последние годы претерпело серьезные изменения. И не потому, что надоел, примелькался метод, стал назойливым прием. А потому, что, обещая социологический поиск, вопрос, как «пусковой раздражитель», все-таки не давал полного и объективного представления о реальности, о действительном мышлении человека и о мире, в котором он живет.

При этом обязательно не только учитывать настроение, сиюминутное состояние опрашиваемого, его психологический настрой, но дать это почувствовать зрителям фильма. Но если о человеке, на которого направлен кинообъектив, нам ничего не известно, кроме того что он помнит о Сталинграде, или не хочет знать, или не знает... Какой же мы собираемся сделать вывод? В лучшем случае, об уровне образованности, о степени сознания того или иного человека. Но целевая задача фильма гораздо объемнее, мощнее! Вытянет ли ее такого рода элементарный опрос?

И получается, что, несколько скованный, занятый утилитарными репортажными функциями своего приема, Чухрай действует не так свободно, как хотелось бы и как могло бы быть. В итоге выходит, что наибольшую эрудицию демонстрирует английский лорд Маунтбеттен — «близкий родственник королевы и бывший вице-король Индии», сообщивший советским кинематографистам, что он является также племянником Николая Второго, портрет которого даже демонстрируется зрителям.

Для чего, собственно, он понадобился авторам «Памяти»?

Для того, чтобы сообщить, что Бивербрук считал неминуемым поражение России в войне с Гитлером «за два месяца»? Но стоило ли это такого свидетельства? Существуют более веские документы.

Интереснее, сложнее разговоры, заснятые Чухраем на улицах Ковентри, где кто-то говорит о том, что Черчилль толкал Германию на войну с Советским Союзом, а потом завязывается оживленный спор...

...Как-то в селе на Смоленщине мы снимали старую колхозницу, ее рассказ о том, как немцы убили председателя колхоза, как расстреливали они наших военнопленных и мирных граждан. Страшный рассказ и тяжкая история, и когда видишь на экране лицо этой женщины, хорошо понимаешь, что нес с собой фашизм, осознаешь всю меру его всечеловеческой вины. Ее можно было бы и не спрашивать, что она знает о Лидице или Ковентри. Трагедия прошла через ее дом, через ее сердце...

Материалы Сталинградского сражения разбросаны по всему фильму, такова его композиция. Но авторы, в отличие, скажем, от варламовского фильма «Сталинград», не вдаются в особенности и подробности великой битвы на Волге.

А, может быть, напрасно?

Может быть, и нужно было как раз показать и рассказать тем, кто не знает о Сталинграде, — что это было. Чтобы они узнали и поняли... Ведь сам же Чухрай говорит, что многое забывается...

Скажи — особо подчеркни, что это подлинные документы войны — не придуманные, не поставленные, не снятые методом восстановления, тем более что в титрах картины режиссер фигурирует в качестве «постановщика».

В связи с этим последнее, но принципиальное, на мой взгляд, замечание.

Современный документальный фильм (и уже не только документальный) стремится к тому, чтобы всеми возможными способами и путями подчеркнуть достоверность, подлинность снятого и привлекаемого из архивов материала. И титрами, и дикторскими указаниями, и характером монтажных связей и звуком.

В конце своей картины киногруппа и, видимо, «Мосфильм» обращаются со словами благодарности к киностудии «Центрнаучфильм»

и всем тем, кто способствовал созданию фильма в нашей стране, в Англии, ГДР, Франции, ФРГ, Западном Берлине.

Странно, но из этого перечня почему-то выпали люди, которые, рискуя жизнью, в течение всей сталинградской эпопеи, почти полгода снимали бесценные кадры величайшего и жесточайшего сражения. Многие из них здравствуют и работают по сей день. И я пользуюсь возможностью, чтобы напомнить читателям их имена.

Б. Вакар (он погиб на войне), В. Орлянкин, Д. Ибрагимов, А. Софьин, А. Казаков, А. Кричевский, Е. Мухин, М. Гольбрих, Н. Вихирев, И. Гольдштейн, М. Посельский, В. Шадронов, И. Кацман, Г. Островский, И. Малов. Есть в материале «Памяти» и кадры Р. Кармена.

«Я видел тех, — писал в «Известиях» от 10 марта 1943 года Евгений Кригер, — кто снимал этот фильм («Сталинград)». В самые трудные дни Сталинградской битвы они верили в победу и продолжали снимать то страшное, что представлял собой осажденный, истерзанный бомбами город, как будто предчувствовали финал будущего фильма. У коллектива, создавшего фильм, есть великий соавтор — наша вера в победу».

Я уверен, что Григорий Наумович Чухрай сделает все для того, чтобы включить эти имена в титры своей картины — во многом интересной, правдивой и очень нужной людям.

А как ваше мнение?

Молодые о «Молодых»

И. Варшавская

«Молодые» (по мотивам романа А. Андреева «Рассудите нас, люди»). Сценарий А. Червинского. Режиссер Н. Москаленко. Оператор Н. Олоновский. Художник Н. Мешкова. Композитор М. Фрадкин. Звукооператор Т. Баталова. «Мосфильм», 1971.

Фильм «Молодые» пользуется несомненным успехом у зрителей. А между тем, критика отнеслась к нему холодно. Что стоит за этим противоречием? Попыткой дать ответ на этот вопрос, пусть в самой предварительной форме, и является публикуемая ниже статья. Она — в той же мере о фильме, в какой и о его зрителях. Рассмотреть картину, природу ее художественных слабостей, очевидных для специалиста, в свете восприятия ее теми, кому она была посвящена, не ограничиваться первым слоем зрительских впечатлений («понравилось — не понравилось», «интересно — не интересно»), а попытаться понять, что стоит за этими оценками,— так мыслилась цель статьи. Она должна была дать ответ и на вопрос: в какой мере особенности зрительского восприятия обусловливаются особенностями самой картины? Насколько в действительности глубок интерес к фильму, в чем его корни и каковы границы? Удалось ли найти точные ответы на эти вопросы автору статьи, покажут читательские отклики. По получении их редакция снова вернется к затронутым здесь проблемам.

В общем-то разговоров было много. Моя записная книжка покрылась записями, то ровными, аккуратными — это значит писала в общежитии, удобно положив ее на колени, то косыми, прерывистыми — это в машине, когда разъезжали по объектам, то поспешными, с обрывками слов и непонятными кляксами — это значит на самой стройке, где сверху всегда могло что-нибудь капать или сыпаться — брызги, строительный мусор, искры электросварки.

Просматриваю книжку. Вот это говорил мне Владимир Матузин, а это Василий Иванович Боков... Вижу имена — Толя, Саша, Леня, Борис, Кайрат, Алла, Галя — вспоминаю лица, самые разные, но чаще молодые, хотя разговаривала и с теми, кому за сорок и за пятьдесят. Помню, как они говорили, одни смущаясь, другие бойко. Третьи отмалчивались... Вспоминаю всех и ловлю себя на ощущении, что, несмотря на десятки знакомств, был у меня все-таки один большой разговор, настолько в тон друг другу отвечали люди. И никакие разногласия внутри этого разговора не искажали общей картины, разве только придавали ей какую-либо лишнюю подробность.

А началось все с Володи Алешина. Редакция журнала задумала устроить обсуждение фильма «Молодые». Кого позвать для разговора? Конечно, строителей и, конечно, молодых. Им-то, наверное, всего виднее, задалась ли встреча кино со зрителем, потому что картина п р о н и х. Позвонили в Мосстрой № 5. У телефона секретарь комсомольской организации треста Володя Алешин. Предложение редакции принято с удовлетворением, назначен день и место сбора, заказана картина.

Володя недавно избран секретарем и еще не организовывал обсуждений. Наверное, он, как и я, был в полной уверенности, что стоит только оповестить о заманчивом предложении,

как молодые строители, едва успев сменить спецовку на костюм, забыв про усталость и домашние дела, помчатся в указанном направлении. Увы, все оказалось не так просто. Достаточно было потом побывать на каком-нибудь мероприятии строителей, даже на таком представительном, как, например, комсомольское собрание, чтобы понять многое. То одного нет, то другого, то третий опоздал. И упрекнуть не в чем. Вот кто-то врывается запыхавшись. «В чем дело?!» — «На комплектации был. Вы что, не знаете, что такое комплектация?» Все замолкают, знают, что такое комплектация. «А почему в прошлый раз не был?» — «Работал». — «Что ж, не мог отпроситься?» —«Я уже три раза подряд отпрашивался, работать-то кто будет?» — «А почему из вашей бригады на молодежный вечер никто не пришел?» — «Какой еще вечер? Мне до дома два часа ехать, чтоб переодеться, и назад еще час...»

Потом я спрашивала, неужели совсем не остается времени, неужели работа целиком поглощает досуг? Да нет, отвечали мне, конец года, конечно, трудное время, но вообще-то это отговорки. Привыкли ребята валить на работу, если их что-то не устраивает. А у вас обсуждение, выступать надо, да еще перед критиками. Поговорить, конечно, можно, но не в такой официальной обстановке...

Выходим из треста, где назначен был сбор, вместе с Володей. Оба расстроены, и поначалу разговор не клеится. А как ему, кстати, «Молодые»?

— Хороший фильм. Мне понравилось, — отвечает он.

Потом рассказывает о своей работе. Трест в основном занимается возведением так называемого «нулевого цикла». Это все, что предшествует появлению этажей: основание дома, подземные коммуникации.

— Работа трудная, — заключает Володя.— Иногда по восемь часов по пояс в воде приходится работать. Это не то, что у вас в кино...

Так обнаруживается первое противоречие, моим собеседником не замеченное, а для меня очень важное. С одной стороны, «фильм хороший», а с другой — в жизни «не то, что у вас в кино», все иначе. Но ведь это плохо, что «иначе»? Почему же Володя так легко мирится с оценками, которые строятся заведомо в двух измерениях: в кино — одно, в жизни другое?

...А через несколько дней мы с Володей сели в маленький автобус и поехали «по объектам», по стройкам, питая надежду соразмерить облик настоящего рабочего с тем, которого видели на экране, и заодно выяснить мнение рабочих о фильме. Потом было общежитие — и снова мы «выясняли отношения». Вот так и состоялся этот разговор: говорили часто на ходу, во время работы; поэтому и стиль беседы, которую я намеренно «не причесываю», остался в достаточной мере «устным».

Н а ч а л о. Что было в начале? Конечно, тот самый вопрос, который я задала Алешину: понравился ли фильм?

— Конечно, понравился, — отвечали мне.— Отчего же не понравился? Хорошая картина. Почему? Потому что про молодых людей, про таких, как мы, про строителей...

— Я два раза смотрел. Когда фильм еще на окраине шел, пришлось на другой конец Москвы ехать. Это первый раз. А второй раз гулял со своей девушкой. Говорю: пойдем в кино. А она: в какое? Я говорю: «Молодых» видела? Это про нас, как мы работаем. Пошли, посмотрели. Ей тоже понравилось. Говорит, работа у вас интересная, хорошая работа.

— А я видел, как снимали на Смоленской. Интересно. Приятно, что нас снимали прямо на стройплощадке. Думаю, обязательно посмотрю. У нас все на нее просто хлынули.

— Я сам снимался. Помните сцену, когда новый бригадир приходит, и ему устраивают суд, в шутку, конечно? Вот там на заборе, сзади это я с ребятами сидел.

— А я не смотрел. Работы было много. Но посмотрю обязательно, все наши хвалят.

— Я тоже видел. Правда, в день получки, так что сами понимаете... А еще она его там от пятнадцати суток спасает, — говорящий смеется, — это мне больше всего понравилось. Хорошая картина.

«Молодые». Алексей — Е. Киндинов (справа)

— Мне все фильмы про любовь нравятся. А там и про любовь, так что...

— Да нет, чего тут говорить. Цветная картина, современная. Побольше бы таких делали!

И только один заявил, что не понравилось.

— Почему?

— Как бы это сказать? — Задумывается. — Понимаете, там все слишком просто. Гладко, что ли... В жизни все сложней...

Но один в поле не воин. Начало остается за теми, кто без всяких колебаний приветствовал появление фильма на экране.

Продолжение (параллели). Как-то сам собой и вполне естественно разговор всегда переходил в плоскость сравнений. И как не сравнивать? Ведь передо мной строители, а несколько дней назад я видела их на экране. Разве тут удержишься на грани, так сказать, чисто зрительского отношения к фильму. А как у них на стройке? Какие проблемы, какие отношения? Узнают ли они себя в фильме — вот в этом парне, главном герое, в шлеме, в спецовке, с транзисторным переговорным устройством на груди?

— Нет у нас пока никаких транзисторов. Может быть, где-то и есть, а мы не видели.

— А про спецовки лучше не спрашивайте. У нас не кино, тут не до внешности.

Ну, спецовки и транзисторы, — это ладно. Нет, так будут. И тогда будет «до внешности». Может быть, даже лучше, что в фильме на этот счет подумали немного вперед? По крайней мере, продемонстрировали какой-то

пример. А проблемы? Рабочие проблемы такие же, как в фильме?

— А какие там проблемы? Застрявшую машину вытащить? Так это у нас бульдозер делает. Нет, у нас все интереснее.

— Чем же интереснее?

— А тем, что такое комплектация, знаете?

Опять эта комплектация. Да, знаю уже, что такое комплектация. Это получение комплектов материалов для цикла работ, в результате чего может обнаружиться, что «сначала одного нет, а потом другого». Ну, конечно, нет — так будет. Да и, в конце концов, кино не обязано заниматься проблемой комплектации, так что, как представитель кинематографа, я не чувствую здесь себя виноватой. Кино интересует человек, а не техника. Поэтому лучше спросить, например, про отношения в бригаде. Но тут на меня обрушивается град упреков:

— А почему это его сразу поставили бригадиром? Нет, у нас так не бывает. Пришел из армии, поработай лет десять-пятнадцать. А то сразу — бригадиром. За какие-такие заслуги? Это у вас осечка.

— Я бы с таким бригадиром работать не стал. Бригадир за каждую копейку должен бороться, а он своим рабочим деньги срезает, разве так можно?

Я возражаю:

— А разве неправильно? Ведь он же за качество работы болеет.

— Болеть надо на работе, а не тогда, когда наряды закрываешь. Если ребята что-то плохо сделали — значит сам недосмотрел.

— Он ведь их предупредил.

— Предупреждать мало, поставь дело так, чтобы бригада работала без брака, тогда и деньги все сполна получат.

— Так ведь он и себе убавил.

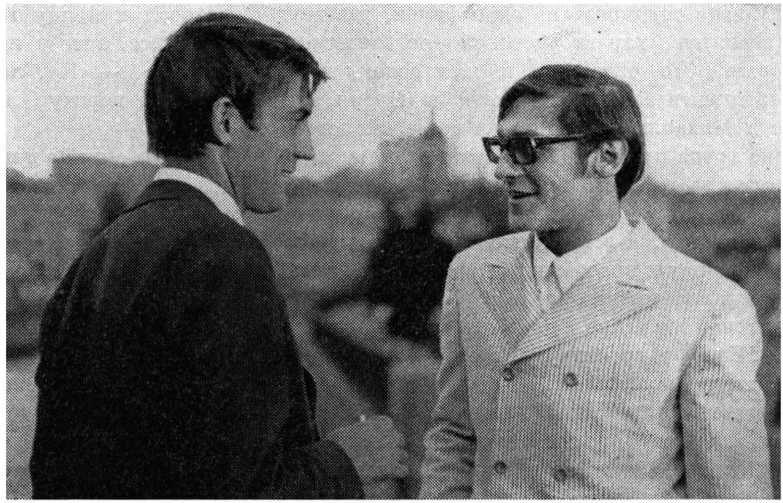
— Замечательный пример показал? Какой благородный!.. Просто работать не умеет — и все дело. Нет у нас, слава богу, таких бригадиров.

Так. Значит снова придется положиться на время? Нет таких бригадиров, так будут. Мой бодрый рефрен, впрочем, уже замечен, надо мной посмеиваются. Легко и не задумываясь, обещаю я все, чего не хватает: спецовки, транзисторы, комплекты материалов. Они соглашаются: конечно, все это будет; конечно, это не самое главное. Я и не заметила сразу, что была настроена на легкое «туристское» интервью, что пыталась быстро миновать неожиданные препятствия: это, мол, не главное и это не главное. А сейчас думаю, чем это было навеяно? Может быть, отчасти фильмом, который, пожалуй, так же по-туристски «прокатил» меня по стройке, показал бригаду, которая дружески тискает своего бригадира после того как он мужественно урезал ей зарплату? Разве неправильно он поступил? Казалось бы, правильно. Увы, рабочих фильм не убедил. Как раз в этом месте я чувствую, что здесь кинематограф не договорился со зрителем, да еще таким компетентным.

— Поработайте у нас в бригаде, — приглашают меня, — сразу разберетесь, что к чему.

...В трудных местах полагается делать отступление.

О т с т у п л е н и е («лирический перекур»). Я часто проходила мимо этих зданий на Смоленской площади. Два высоких параллелепипеда гостиницы «Интурист». Один уже застеклен и похож на голубоватую глыбу льда, здесь идут отделочные работы. Другой тоже поднялся в небо, но еще просматривается насквозь через клетки бетонных перекрытий. В синеватом сумраке зимнего вечера оттуда сыпятся павлиньи хвосты электросварки. Здесь и снимались эпизоды стройки в картине «Молодые». Помните панораму города с высоты? Теперь я вижу все это уже не на экране, а прямо под собой, с той же примерно точки, откуда панорамировала камера. Только что мы приехали из Коньково-Деревлева, где строится пятнадцатиэтажное общежитие для Института стали и сплавов. «Нет, не можем вам собрать людей, — сказали там. — Бетон идет!» Если идет бетон, работы не останавливаются ни на минуту, особенно зимой, когда мороз быстро схватывает вязкую массу. И здесь, на Смоленской, кипит работа. Внизу около здания простирается котлован, над ним тоже встанут сооружения. Люди сосредоточены в своем труде, даже подходить к ним как-то боязно. Не пото-



«Молодые». Алексей — Е. Киндинов, Вадим — В. Тихонов

му, что тебе не ответят, — наоборот, сразу отложат электрод, поднимут маску, улыбнутся — а потому, что возникает невольное уважение к ритму труда. Чувствуешь себя не просто зрителем, как бывает в кинозале, а как бы соучастником происходящего: сам труд становится содержанием зрелища.

В «Молодых» я этого не почувствовала, хоть и есть там эпизоды, снятые прямо здесь, может быть, даже на этом этаже. А ведь кинематографу вполне по силам показать труд как бы «изнутри», а не простым скольжением камеры по объекту. Кино доступна поэзия труда. Я вот вспоминаю «Весну на Заречной улице». Это фильм о простом рабочем парне, о его любви. Производство там вроде бы остается в стороне, но есть один совсем небольшой эпизод в мартеновском цехе, который сразу раскрывает суть труда, его взаимную, обогащающую связь с человеком. Помните момент, когда героиня, учительница вечерней школы, приходит в мартеновский цех и видит влюбленного в нее ученика уже не за партой, а рядом с гудящим огнем мартена? Идет плавка. Их взгляды встречаются. Он приподнимает очки, его лицо озарено жарким пламенем. Кто перед ней? Ученик, прогульщик? Влюбленный, получивший недавно пощечину за то, что хотел поцеловать? Что должно отразиться на его лице? Смущение, радость, что она пришла первой? Возможно, так и было бы, если бы она встретила его в другом месте. Но здесь его цех. Перед ней не ученик и не прогульщик, а если и влюбленный, то уже принадлежащий не только своей любви, но и своему труду. Здесь сталевар, его лицо озарено пламенем мартена. Перед ним пульсирует огненная плоть стали, и он творец и дирижер этого ослепительного танца. Теперь не он, а она в роли ученицы, ею должно овладеть невольное почтение к этому огромному, гудящему, жаркому ритму работы, которым он повелевает хозяйской рукой. И режиссеры хорошо это почувствовали, а Николай Рыбников прекрасно сыграл. Ни смущения, ни радости не отразилось на его лице. Только спокойный, быть может, чуть напряженный взгляд человека, знающего в этот момент себе цену. Снова опущены очки, и вот он уже повернулся к сияющему горнилу печи. Труд во всей своей мощи, внушительности выступил сейчас на стороне рабочего и утвердил в нем достоинство, которое помогло выразиться его любви не меньше, а может быть, больше, чем вся гамма чувств от смущения до неловкой радости. Вот так был показан труд там. В него было вложено человеческое содержание, и сам он стал прекрасным содержанием человека.

Можно вспомнить не один фильм, где труд становится характеристикой человеческого образа. Это относится и к игровому кино и к документальному. Ну хотя бы «Время, вперед!» Михаила Швейцера. А вот в «Молодых» тема труда проходит незаметной. Фильм о рабочих, но рабочего человека, по сути дела, и нет. Есть бригадир Алексей и вся его бригада в спецовках, а есть Алексей и его товарищи в пиджаках и красивых свитерах. Есть краны, панели, электросварка и есть мебель в генеральской квартире, танцы и гитара в общежитии. И все это существует само по себе. Поэтому и разговоры о фильме распались на две разно выраженные половины: сначала о стройке, потом о людях. Впрочем, каждая половина тоже распадалась на детали. Первая, как мы уже видели, на мини-разговоры о спецовках, транзисторах, бульдозерах и методах руководства бригадой. И огорчало тут даже не то, что частности не совпадали, хотя и это не слишком похвально. Не было цельного образа, не было гармонического соединения рабочей темы с темой человеческой. На поверку вышло, что никто из моих собеседников и не думал принимать производственную сторону фильма всерьез. Они были великодушно снисходительны, произнося фразу: «не то, что у вас в кино». Они были ироничны, сообщая, что у них «все интересней»: ведь то, что они видели на экране, было просто безделушкой в сравнении со сложной, то драматической, то патетической, а чаще всего просто будничной, но от этого не менее сложной эпопеей их работы. Они пригласили меня «поработать в бригаде», вполне уверенные, что я тотчас пойму, «что к чему». Они бы и Алексея из фильма взяли на обучение, только зачем? Нет у них таких бригадиров, ребят таких нет, пусть живет сам по себе, купается в лучах кинопроекторов, такой волевой и блистательный, а им он не компания. Тут не кино, а стройка, разные это вещи...

В перерыве мы сидели в теплушке, разговаривали. Кто-то смущен и не может выразить свою мысль. «Давай, давай! — смеется другой.— Только начальство не ругай». «Могу и начальство,— возражает смущенный.— А у вас в кино тоже есть начальство? И аврал к концу года бывает? Ну, значит, у вас все, как у нас, только на экране не видно...» — «Ну, ладно, ребята, кончай лирический перекур, пошли работать!..»

Продолжение (параллели). Разговор шел о личности главного героя фильма — молодого строителя Алексея.

— Сильный парень показан, молодец. Правильно решил, что нужно жить самостоятельно.

— А ты бы ушел из такой большой квартиры от тестя-генерала? — с ехидцей спросил кто-то.

— Так его ж обидели. И при чем тут тесть-генерал? Я бы ни от кого не потерпел, если б меня самостоятельным не посчитали.

— Но ведь молодоженов потом приглашают обратно, родители идут на мировую.

— Ну и что? Все равно не у себя дома. Сначала на мировую, а потом опять будут права качать. Нет, нужно своим умом жить.

— А трудности не пугают?

— А как же без трудностей? Я вот живу в одиннадцатиметровой комнате с женой и сыном, а тоже мог бы родителям на шею сесть.

Пожилой рабочий:

— Родительские чувства в фильме немного приукрашены. Я сам отец и не скажу своей дочери: иди, мол, куда хочешь и за кого хочешь, как тот генерал. Это еще хорошо, что парень у нее подходящий, а в жизни и по-другому бывает. Так что благородство отца равнодушием оборачивается.

Еще одно мнение:

— Герой в картине слишком уж выдающийся. Не успел в бригаду прийти, сразу себя утвердил, как на фундаменте. Покрикивать стал. Хотели показать его, наверное, уверенным, а выглядит он самоуверенным. Поучает всех, отвечает всегда удачно, даже стихи подсказывает. Я не скажу, что у нас ребята необразованные. Наоборот, сейчас на стройке в основном после десятилетки работают. Так что и стихи знают, даже сами сочиняют, почитайте хоть стенгазету. Но держатся скромнее, не такие удачливые с виду. За такого героя и переживать-то не начинаешь: знаешь, что все у него будет в порядке.

«Молодые». Алексей — Е. Киндинов, отец Жени — А. Глазырин, Екатерина Петровна — А. Ларионова

С главного героя перешли на второстепенных.

— Там какая-то группа время от времени появляется во главе с бородатым. «Хищником» его, кажется, называют. Непонятно, что этим хотели нам сказать. Появляются они и куда-то исчезают. Чего же так наспех? Философия у них дешевая, высказывают они ее первому попавшемуся. Говорят, сейчас есть такие, но те, наверное, поумней. И потом — как отрицательный, так обязательно борода. Вон Толя у нас — посмотрите, с какой бородой, а работяга настоящий!..

Разговариваем о досуге, об общежитии.

— Нет, нам так красиво отдыхать не удается. В картине вся бригада живет вместе, а нам только об этом мечтать остается. Ребята разбросаны по одному, по двое в разных концах Москвы. Да и условия не такие... Конечно, так не везде. Я вот бывал в общежитии завода имени Лихачева, вот, пожалуй, там больше похоже на то, как в фильме.

— Ну а молодоженам у вас не предоставляют комнату?

— Почему не предоставляют? Предоставляют. Но часто еще приходится снимать. А то, что в фильме молодоженам ордер на квартиру вручают, да еще на макете показывают,— это просто фантазия. Квартиру, между прочим, еще заслужить надо...

Опять детали. Общежитие, ордер, макет, квартира. Все время хочется с высот теории объяснить, что это не главное. В одном общежитии лучше, в другом хуже, кто-то получил квартиру, кто-то нет, ну и что? Но разговор неизбежно сворачивал к частностям. Были, конечно, и общие высказывания. Мужественная фигура героя в целом получала одобрение, хотя некоторые подвергали критике и эту непоколебимую мужественность. Но, что самое главное, ни те, ни другие не выказывали при этом никакого пыла. Все были в полной уверенности, что герою «некуда деваться» (было такое соображение), что ничего, кроме заранее «запланированных» успехов, ну, может быть, временных, самых маленьких осложнений, у него в жизни не будет. И я думаю, что это очень точное замечание: Алексею дейст-

вительно просто «некуда деваться» из атмосферы уверенного благополучия, это ясно всем. Поэтому мои собеседники и не проявляли особенного желания рассуждать о его жизни. Еще меньше говорили о героине. «А чего она мечется?» — спросил кто-то. Вот и все. При этом в действиях героев никто не искал несоответствия с жизнью, как это происходило при сравнении «деталей». Внешняя «траектория» судеб героев похожа на другие: встреча, любовь, домашние неурядицы, расставание, опять встреча. Но это осталось только траекторией, вычерченной слишком уж красиво, «отлично», недаром один из собеседников, помните, спросил про одну из ее «составляющих»: «Чего она мечется?» А это «чего» как раз и должно было стать главным. Но, как я уже заметила, мои собеседники предпочитали разговор о деталях. И тут их сразу оставляло благодушие. Начинался каскад скептических замечаний: вот здесь не так и здесь не так. Затем следовало обобщение:

— В кино всегда лучше, чем в жизни.

После такой, неоднократно повторенной фразы следует перевести дух и сделать еще одно отступление.

Отступление (на тему «кино и жизнь»). Вера живет в общежитии, работает на стройке штукатуром. Она рассказывает:

— Я даже историю одну знаю, связанную с этим фильмом. У меня подружка есть, она всегда в актеров влюбляется. Раньше она в Янковского была влюблена, фотографии его собирала. А теперь посмотрела «Молодых» и в Киндинова влюбилась. Сама про себя говорит: дура я какая-то, а ничего с собой не могу поделать. За ней даже парень один ходит, хороший такой парень, Генка. Вроде и нравится он ей, только близко она его не подпускает. Как вспомню, говорит, его, Алексея,— как он по стройке в своей курточке идет, так все в глазах меркнет. Вот бы, говорит, такого парня на стройке встретить, только нет их таких, все, наверное, в кино или в театре. Я думаю, неправильно она это?..

Я соглашаюсь, что неправильно. Не то чтобы серьезно, а так, посмеиваясь. Вера тоже посмеивается, но слишком уж сильно обаяние экрана, то волшебное наваждение, которое он может внушить неискушенному зрителю. Вот и Вера, которая подружку свою осуждает, сама вздыхает с сожалением:

— Нет, все-таки в кино замечательно. Какие все интересные, выбирай — не хочу. Вот в «Молодых» за этой девушкой сразу два парня ухаживают, один другого лучше...

Я бы не стала возвращаться к этому довольно банальному разговору, если бы не вспомнила, что слышала его неоднократно в разных формах. Есть популярность особого рода, когда оценивается не внутреннее содержание (оно в этом случае слишком скудно, чтобы его оценить), а некая «аура», внешний блеск, который слепит глаза неискушенному. Тогда-то и возникает прическа а ля Брижжит Бардо, походка под Юла Бриннера, погоня за фотографией Рафаэля и даже, как мы видели, «неземная любовь» к Киндинову. Можно пренебрежительно отнестись к этому «феномену», как многие и делают, но нельзя записать его только на счет зрителей. Ведь целый разряд фильмов эксплуатирует эту «благодатную» почву. Механика тут проста: чем дальше фильм от реальности, тем больше возможностей для иллюзий. Это как мираж, который возникает только на большом расстоянии. Покажутся на горизонте райские кущи, а подойдешь — и нет их. Так и здесь: если дистанция между киномиром и жизнью велика, возникает некий «оптический» обман. И наоборот, если зритель сразу попадает в знакомую обстановку, я имею в виду не мебель и не пейзаж, а человеческие отношения, если он тотчас узнает в герое человека, жизнь которого близка и понятна, а следовательно, созвучна его собственной, то сразу отпадает мишура, приходит естественность, которой противопоказана погоня за фотографией и «неземная» любовь. Когда в разговоре мы коснулись образа, созданного одной известной актрисой, Вера сказала: «Ой, совсем простая девчонка». Только и всего. Я думаю, это замечание можно рассматривать как гораздо более высокий комплимент, чем вздохи, ахи и охи. А разве Алексей, строитель из

«Молодые». Женя — Л. Нефедова, Дарья Васильевна — Н. Мордюкова

«Молодых», не мог оказаться похожим на Генку, который ухаживает за Вериной подружкой? Если б про него сказали «совсем простой парень», как в свое время можно было сказать про героев Николая Рыбникова, разве не звучала бы в этом более высокая похвала киноискусству? И может, это помогло бы Вериной подружке взглянуть на Генку новыми глазами, кто знает. Кино должно идти на сближение с человеком, а не отдаляться от него в сторону «красивенькой идеальности».

Увы, знакомая фраза: «В кино всегда лучше, чем в жизни...» Но не говорят ведь в похвалу, что «в романе всегда лучше, чем в жизни».

...Один философ даже назвал кино «тотальным воплощением наших иллюзий». Философ, правда, сказал эту фразу пару десятков лет назад, и нынешний процесс сближения кино с реальностью показывает, что «иллюзиям» приходится туго. Но многие зрители, как я заметила, еще не убеждены в этом, что и доказывает их частое шутливое: это же не жизнь, а кино.

Продолжение (без параллелей). Действительно, не слишком ли много параллелей? В конце концов, сравнения могут оказаться бесполезными, потому что все-таки кино имеет право на свой, отличный от реальности мир. Но на такой ли, в котором не находят внутреннего соответствия реальности и потому отделываются критикой частностей? Правда, если вспомнить начало нашего разговора, то обнаруживается противоречие: начинали-то всегда с похвалы, по крайней мере большинство собеседников. Потом следовала раздробленная скептическая критика по бытовым или производственным неточностям, и снова общие положительные замечания. Допытываюсь снова и снова: почему же все-таки нравятся «Молодые»? Некоторых повторный вопрос заставал врасплох, и они задумывались, другие стояли на своем:

— Потому что если в этом фильме и происходят какие-то недоразумения, то все равно

знаешь, что кончится хорошо. На таком фильме можно отдохнуть.

И все?! А о чем размышляли после просмотра.

— О чем я размышлял? — засмеялся один.— О том, чтобы познакомиться с дочкой генерала. Шучу, конечно. А так...— подумал.— О чем тут размышлять? Все ясно. Влюбленные встретились, инцидент исчерпан.

— А были такие фильмы, после которых вы о чем-то думали, в чем-то пытались разобраться?

— Про рабочих?

— Ну, хотя бы про рабочих.

— Так сразу не вспомнишь... Нет, были, конечно. Некоторые мы даже с ребятами обсуждали. Спорили чуть не до драки. Как после «Трех дней Виктора Чернышева».

— Какой же фильм, по-вашему, лучше — тот, в котором ставится какая-то проблема, или тот, где, как вы сказали, «инцидент исчерпан»?

— Я думаю... Думаю, и такой и такой можно посмотреть.

Как видите, мой собеседник ушел от ответа. Видимо, он неясен и ему самому. А может быть, дело в той же снисходительности, которую проявляли все остальные? Нет спору, можно согласиться и с тем, что нужно много фильмов «хороших и разных». Весь вопрос в том, кому принимать такую точку зрения. Снисходительному зрителю — да. Он ведь может пойти и в тот кинотеатр и в другой, может просто встать, уйти с сеанса и ни на кого при этом не обидеться. Но кинематографист не может быть снисходительным, так что благодушие моих собеседников я вовсе не рассматриваю как индульгенцию кинематографисту.

Спрашиваю другого, почему ему нравятся «Молодые». Парень долго молчит, он перед этим высказывал скептические замечания касательно деталей, а теперь ему приходится держать ответ за ту общую положительную оценку, к которой присоединился вначале. Наконец он нашел ответ:

— Нравится хотя бы потому, что снимали на нашей стройке. Не каждый день увидишь про нас фильм...

Да, зритель всегда бывает благодарен за знак внимания, симпатии к нему, нельзя было не сделать и такого вывода. Мне называли достоинства фильма, сделавшие его, это бесспорно, популярным среди большей части моих собеседников. Прежде всего обращение к определенной аудитории, к молодежи, что явствует из названия. Стремление возвысить рабочую профессию, в данном случае профессию строителя. Наконец, доступность любому зрителю.

Если же вспомнить весь объем затронутых тем, то можно сделать вывод, что перечисленные достоинства — это всего лишь одна полоска урожая, который удалось собрать на огромной и благодатной ниве зрительского внимания.

●

Конца у нашего разговора не было, а сказать «до свидания» не значит закончить разговор, который может быть продлен в любую минуту, например, когда на экраны выйдет новый фильм. Мне остается поблагодарить участников «обсуждения» и прежде всего Владимира Алешина, который при всей своей занятости (он не только секретарь комсомольской организации, но и прораб на стройке) нашел время, чтобы сопровождать меня в поездках по строительным объектам. Благодарю других собеседников: электросварщиков Василия Ивановича Бокова и Григория Рыженкова, старшего прораба Виктора Петрова, монтажника Виктора Старикова, аспиранта Московского института стали и сплавов Николая Винниченко, членов комитета ВЛКСМ треста монтажников Леонида Палюшина, Кайрата Мукатаева, Анатолия Гусева, техника Галину Белову, изолировщицу Аллу Сечину, мастера Владимира Якушина, инженера ПТО треста Елену Хаврошину, а также многих других, чьи имена не попали в записную книжку, но кто своими репликами, живым интересом поддерживал ту атмосферу разговора, какая так необходима для любого обсуждения.

Шестьдесят минут с Николаем Амосовым

Штрихи к кинопортрету

В. Беляков

«Николай Амосов». Автор сценария М. Вепринский. Режиссер Т. Золоев. Оператор В. Солонин. Композитор М. Скорик. «Киевнаучфильм», 1971.

Кто-то из мудрых сказал, что наибольший интерес вызывает у нас не тот предмет, о котором мы совершенно ничего не знаем, и не тот, о котором мы уже знаем много. Нам наиболее интересно то, о чем мы уже знаем, но знаем недостаточно.

С героем этой ленты я был знаком ранее по замечательной его повести «Мысль и сердце», по ряду полемических, даже несколько парадоксальных статей и выступлений по телевидению, по игровой картине «Степень риска», где он послужил прообразом главного героя. И, наконец, я знал, что Николай Михайлович Амосов неоднократно отказывался сниматься в кино, хотя фильм о нем уже давно стоял в плане киностудии.

Режиссеру Тимуру Золоеву удалось-таки уговорить ученого принять участие в работе над картиной. Как это ему удалось сделать, я скажу ниже.

Но вот картина на экране. Не скрою, повышенный интерес к этой ленте соседствовал у меня с немалым опасением возможного разочарования. Естественно, не в самом хирурге — в таких влюбляются на всю жизнь,— а в его экранном воплощении, в художественном образе ученого, построенном на реальной судьбе, на реальной биографии человека.

Стоит сказать, что в последнее время много снимается документальных и научных лент об ученых — и выдающихся, с мировым именем, и молодых. Это отрадно. Жаль, что многие из этих картин не стали подлинными произведениями искусства, оставили зрителя холодным, равнодушным. Причин много. Одна из них — не всегда умелое и оправданное использование синхронного материала. Прибегают к этому приему документалисты либо для пущей убедительности экранного слова, либо для эмоциональной характеристики героя. Их поиск оправдан. Но беда в том, что герои-то говорят с экрана. И мы, слушая их, следим за мимикой говорящего, подмечаем какие-то особенности его речи, строй его мыслей, но не вступаем в желанный контакт с героем. Так бывает, когда герой говорит, не ощущая естественной потребности говорить, и его синхронная речь не связывается с характером авторских размышлений. Получается на экране чистая достоверность документа, но достоверность протокольная, не более. Не монолог, не диалог, а обычное выступление, часто сухое, лишенное какой-либо образности. Такой будничный говорок бывает остается еще и малопонятным, ибо экранное время диктует свои законы: перед нами, как правило, фрагмент беседы перед камерой.

Это отступление в практику документального кино последнего времени возникло невольно. Обидно было, что в силу ряда причин не получили достойное художественное воплощение в документальных лентах такие ученые, как академики Л. Ландау, К. Скрябин, В. Энгельгард и другие.

Снимать картину об Амосове, не прибегая к прямой речи с экрана, невозможно. Отсюда и опасения.

А вдруг разговор с ним превратится в односторонний монолог, мало затрагивающий интересы широкого зрителя, далекого от медицины, от науки, от кибернетики и прочих сфер, в которых проявляется творческая мысль Николая Михайловича?

Но обратимся к фильму «Николай Амосов».

Думаю, что внимание зрителя будет приковано к экрану с первого до последнего кадра. По крупицам, по граммам начинает собираться образ самобытной, одухотворенной личности. В сложнейшей связи, переплетаясь и соподчиняясь, действуют в картине многочисленные художественные факторы, из сплава которых и рождается наше п о з н а н и е ч е л о в е к а.

Выделю главные из них. На мой взгляд, из них складывается многогранный образ уче-

ного, личности: это мельчайшая разработка характеристики личности Амосова, передача широкого диапазона его мыслей, обращенных к зрителю, и, наконец, разнообразный эмоциональный спектр картины.

Подкупающие «мимолетности» откровений

Есть в фильме подробности, которые специально авторами не акцентируются. Они улавливаются нами непроизвольно, но цепко фиксируются в сознании. Ибо в них — откровение.

Скажем, в минуту сомнений, когда разговор шел о трудном больном, о сложностях современной диагностики, о вынужденном риске операций, Амосов, вдруг как-то устало, нехотя, бросает коллеге: «...а на черта тогда вообще нужно все это дело?»

Или на публичной лекции при переполненном зале, где царит магнетизм обаяния ученого, где каждое его слово воспринимается, как открытие, он вдруг буднично разъясняет: «Мой комплекс ничуть не лучше других всех комплексов. Ничего совершенно нового. Все давно известно».

Вот так просто. И наше ухо такое не пропускает. И в этом Амосов.

На той же лекции он заявляет нечто неожиданное о диетическом питании: «На мой взгляд, если бы больше воды было в масле, так была б только польза».

Задумаешься тут. Слово ученого весомо. Но как-то непривычно все это.

И вдруг он смеется, получив записку от студента, который спрашивает, сколько следует спать в сутки. Смеется весело, по-детски.

Таких мимолетных подробностей в фильме множество. И они не воспринимаются нами как нечто придуманное авторами. В них — сама жизнь Амосова, проявление его натуры, его неповторимости, откровение, вырвавшееся наружу легко, естественно, без каких-либо признаков игры или насилия.

Вопрос из зала: «Считаете ли вы себя здоровым?»

Ответ: «Да!»

Он только что призывал делать физзарядку. Настойчиво, упорно. Но тут же мельком: «А ведь я физкультуру терпеть не мог в детстве и молодости. Это меня нужда заставила. Потому что у меня профессиональная болезнь».

Мы узнаем о его недуге. Но говорит Амосов не о подробностях своей болезни, а о победе над ней. Таков этот человек.

Другой эпизод. В кабинете. Только что он диктовал письмо официальному лицу. Машинка, выверенное слово. Но вот потребовался ответ старцу. И от нас не ускользает его реплика секретарю, что листок бумаги не совсем чистый, что не следует перепечатывать текст на машинке. Потому что важна его рука. И его лаконичный ответ: «Спасибо за книжку. Очень любопытно. Надеюсь стать долгожителем. Только стоит ли?» Снова — Амосов.

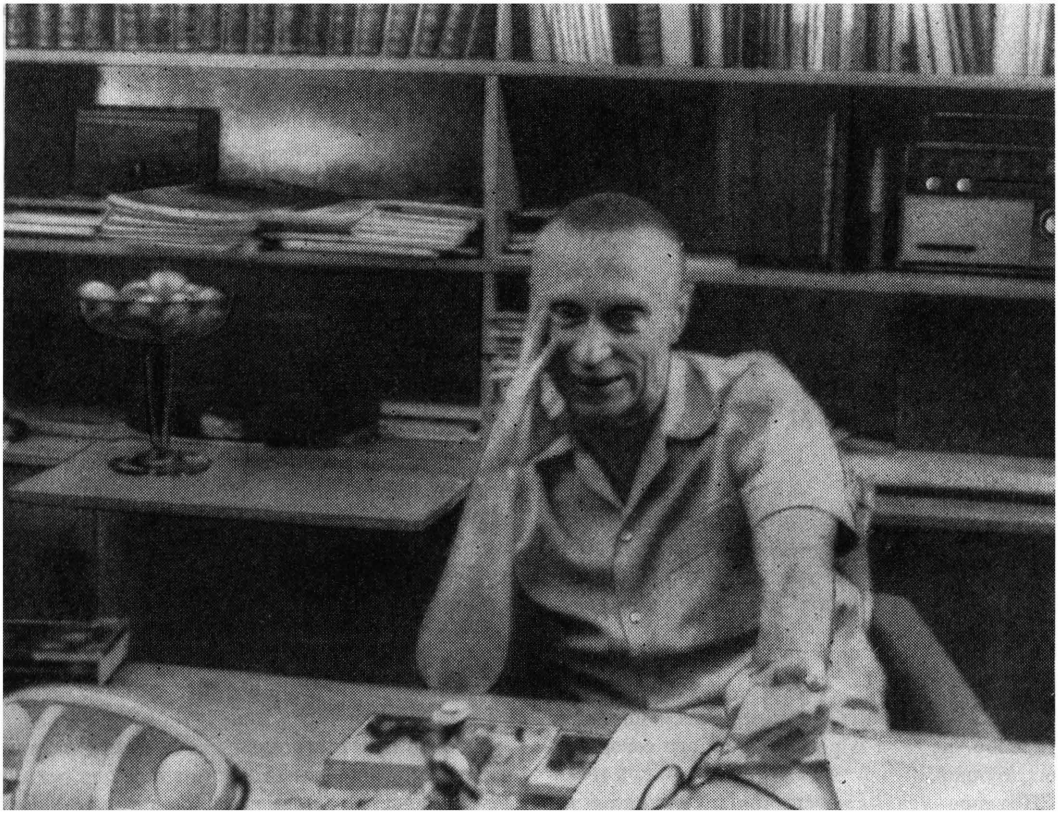
Он все время какой-то неповторимый, незавершенный, если хотите.

Опусти режиссер такие подробности, скажем, во имя сохранения больших, развернутых суждений героя, и мы потеряли бы, глядишь, вот этот необычайно тонкий, но такой необходимый нерв общения с Николаем Михайловичем. Ведь наше ухо, наш глаз чутки именно к такого рода деталям и подробностям поведения человека. В этом же ряду представляются мне и бесхитростные, но красноречивые планы — например, панорама по книжному стеллажу с многочисленными книгами Амосова, переведенными на разные языки, и множество молчаливых, но далеко не немых кадров — портретов ученого.

Спектр чувств

Экран живет эмоциями героя. Это особенно важно в ленте большой, протяженной, где однозначность эмоционального состояния была бы просто пагубной.

Признаться, я ловил себя на том, что слежу за экраном, большей частью улыбаясь. Даже в тех эпизодах, где шла речь о вещах довольно серьезных. Думается, что улыбка, неподдельный юмор героя стали для фильма эмоциональным камертоном, настроили нас на жизнерадостную, жизнелюбивую волну Амо-



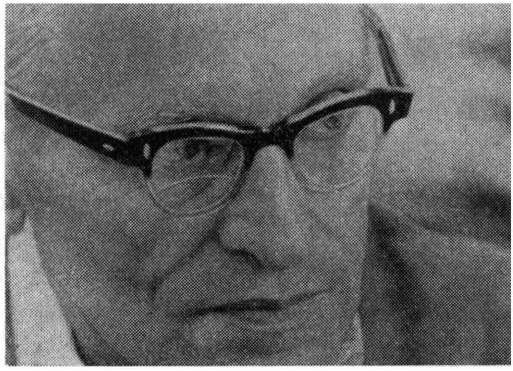
«Николай Амосов»

сова. Он просто излучает жизнелюбие. Ищет повод для улыбки. Шутит по поводу икры, которая ему якобы помогает поддерживать здоровье, по поводу лентяя-студента, по поводу долголетия. Он шутит на лекции, дома, на работе. И в то же время он суров, резок.

Едва ли кто пропустит мимолетный, в считанные доли секунды кадр во время операции, когда взгляд хирурга извергал такие непередаваемые проклятия зазевавшемуся коллеге, что режиссеру «не понадобился» звук.

А как выявлена в фильме стремительность Амосова! Стремительность, а не суетность. Во всем: в манере говорить, в манере мыслить, двигаться. Последнее особенно мастерски передано в начальных эпизодах ленты — подсмотренный чуткой камерой проход Амосова. Долгий, динамичный план.

Экран живет эмоциями героя. А эмоции эти — целая гамма. Интонация, с какой он говорит с Людочкой Косолаповой до операции, не похожа на интонацию, с какой профессор говорит с девочкой после операции. Он стареет и молодеет у нас на глазах. Мы слышим его, а потом еще долго слышим эхо отзвучавших слов. Мы успеваем прожить в его эмоциональной сфере не отпущенные 60 минут, а много больше — улавливаем и горечь каких-то неясных угрызений, и отсвет романтических юношеских лет. Мы все время на антенне высоких чувств героя — в прошлом, настоящем, будущем. Вот это-то



«Николай Амосов»

и позволяет сказать, что эмоциональность картины спроецирована во времени. Она выходит за рамки кадра, за рамки картины.

Амосов бывает резок. Презирая полумеру, рубит слово. Но он умеет тут же остыть. Его голос то вдруг крепнет, то, смягчаясь, оттаивает, добреет.

Фильм не стал репортажем из биографии Амосова, не стал и репортажем его сегодняшних будней.

В герое угадываются черты, накопленные во времени, потому что Амосов силен прожитой жизнью, мудр, прост, будто жил на свете много раз.

Эмоциональная картина была бы неполной, если бы в фильм не были искусно вписаны сцены прямой деятельности Амосова как хирурга. Вот где мысль его и темперамент обретают материальность.

Мы много видели на экране операций. В фильмах, посвященных хирургам, сцена в операционной присутствует обязательно. Обойтись без нее трудно. Кстати сказать, это наиболее уязвимый эпизод и в этой картине. Он может кому-то показаться мучительно долгим. Но, думается, время здесь имеет особое значение. Протяженность эпизода — не дань документальной фиксации процедуры, «бытописательству», а скорее материализация мучительного ожидания исхода операции, ведь идет борьба за жизнь. Недаром Амосов подчеркивает, что иногда, стоя у операционного стола, он мечтал лишь о том, чтобы тут же немедленно умереть. Это минуты слабости. Он признается себе и нам в них. И в этом снова он — Амосов.

Призвание человека — жить! Амосов служит этому призванию. Ежедневно, ежеминутно. Ему, отрицающему смерть не голословно, легко веришь.

Спектр чувств многообразен. Он складывается и из внешнего поведения героя, и из того, как видит, как выявляет это камера.

Это и реалистический портрет, репортажно схваченный, со всеми погрешностями светотени, в каких мы часто и находим привлекающее качества кинодокумента, и начисто выверенная светогамма долгого синхронного плана, как правило, статичного, подчиненного лишь динамике мысли героя, рождающейся тут же, в кадре.

Есть в фильме и подлинное прозрение оператора — я имею в виду превосходные белые кинофрески — напоенное глубокой скорбью лицо, почти нереальное, с чуть пугающим взглядом иконного лика.

Спектр чувств кроется и в поэзии чудо-руки хирурга, и в колючем ежике волос, и в белизне его седины. Мы подмечаем, как вдруг взгляд Амосова пугается чего-то, гаснет, опускается вниз, словно ищет опоры на земле.

Аскетизм репортажа, живопись наблюдения и озарение поэзии — все вместе работает в ленте на обаяние героя. А, как известно, на пустом месте обаяние не возникает. В этой ленте обаяние — награда за правильно нащупанную основную нить рассказа.

Диапазон мысли

Казалось бы, картина камерна. Биографична. Один герой, притом рассказывающий о себе сам. Мы даже не слышим обращенных к Амосову вопросов. Лишь отдельные реплики коллег, большей частью служебные реплики, да вступительное, кстати сказать, очень личное, глубокое слово профессора Ю. Березова — вот все, что лежит за пределами кинопортрета.

И все-таки мне представляется картина масштабной.

Прежде всего высотой утверждаемой мысли, глубоким постижением полнокровного человеческого характера.

Ведь если приглядеться, кажущийся монолог героя ежесекундно превращается в диалог со зрителем. Мы радостно соглашаемся с каким-то выводом ученого, порой протестуем против крайности его суждений, спорим с ним и, не имея достаточных про запас аргументов, заканчивая этот спор уже после фильма, находим созвучные нам откровения, доверяем его авторитету, мечтаем вместе с ученым.

И так на протяжении всей картины. А сколько нас в зале? И даже если не все, а только многие вступают в этот диалог, то каков же все-таки масштаб фильма?!

«Николай Амосов»

Отдельные суждения ученого и писателя знакомы нам по его книге «Мысль и сердце». Это понятно, он верен себе. Но здесь, в фильме, важен эффект близости к первоисточнику, эффект эмоциональной наполненности слова, что случается только тогда, когда говорит сам автор.

Амосов не обладатель вечных истин, автономных от личности. Он интересен нам тем, что предстает в процессе, так сказать, «думания», поиска нужного слова, где-то вторя своей памяти, где-то усомнясь в старых своих аксиомах, а чаще обнародуя вновь пришедшую идею тут же в кадре. Его мысль подвижна, стремительна, напряжена, как на саперном щупе. В одном случае — мысль с иголочки новая, в другом — выстраданная долгими летами раздумий, в третьем — мысль еще в строительных лесах. Возможно, кто-то найдет противоречия в высказываниях Амосова, нелогичность и прочее. Но никто не откажет в темпераменте его мысли, ее активности, естественности доказательств.

Говорят, что мысль становится мудростью, когда она права.

Из фильма мы узнаем много интересного. Он обогащает нас, обостряет наш взгляд на мир, делает нас чуточку добрее.

Лишь в считанных эпизодах ленты — преимущественно в сугубо специфических — клиника, операционная — я чувствовал, что теряю интерес к слову. Может быть, потому, что произносились малопонятные специфически служебные реплики. К счастью, таких сцен мало.

Но разве не остановят вашего внимания такие раздумья ученого: «...Доля облегчения, которую приносит человеку выздоровление, скоро забывается. Так мы практически подходим к тому, что доктор непременно сталкивается с болезнями общества... Я знаю, что другие факторы оказываются более важными... Вот в последние десятилетия, когда стоит угроза атомной войны, уничтожения всего человечества... наши медицинские заботы стали в общем-то очень уж маленькими...

Когда мы, например, говорим о развитии общества, о построении коммунистического общества и о трудностях, которые при этом возникают, то опять-таки медицинские заботы кажутся очень маленькими... А задача, в сущности говоря, одна. Задача — сделать людей счастливыми...»

Амосова волнует человеческое счастье. Помню, в книге он об этом говорил так: «Что сделать, чтобы научить счастью? ...Развивать любопытство... научить работать и добиваться. Не быть жадным к вещам».

А здесь эти мысли отлиты в целую программу Амосова о душевном, как он говорит,

комфорте. Хочется кратко процитировать ее. «Ведь каждый человек стремится прожить так, чтобы получить максимум вот этого душевного комфорта. Я стремлюсь, конечно, именно так прожить. Поэтому я занимаюсь многими вещами, которые по-своему доставляют свои компоненты. Хирургия — ощущение борьбы. Пропаганда здоровья — потому что я знаю, это приносит пользу. Лекции — общение с публикой. Интересно. Кибернетика доставляет удовольствие от удовлетворения любопытства. Писание книг — тоже удовлетворение. Есть такой рефлекс самовыражения».

В фильме высказаны также интереснейшие суждения Амосова о моделировании сложных систем, о применении кибернетики в эвристическом программировании, о попытках создать модель внутренней сферы организма, о психологической профилактике и много, много другого.

Не менее интересными представляются мне его мысли о семье, о дошкольном воспитании, о его дочери и, наконец, житейские воспоминания человека, за плечами у которого стоит память о прошедшей войне. Одно упоминание о том, что он провел всю войну в полевом госпитале, где побывало около 60 тысяч раненых, говорит о многом. Это факт биографии. Амосов упоминает об этом просто, скромно. Но ведь это — подвиг.

И тут же в картине мысли ученого о собственном тщеславии. Амосов не щадит себя. И тем делается еще доступнее, ближе, интереснее.

Таков он, Амосов — академик, хирург, увлекающийся человек, неудовлетворенный собой, мятущийся, принципиальный, недипломатичный, как сказал о нем профессор Ю. Березов.

Как-то Амосов сказал, что «впереди при наших операциях сердечных предстоит тяжелая борьба, исход которой остается неясным. Никогда не ясным».

Приблизительно так сказал о будущем фильме и режиссер Тимур Золоев, отвечая на вопрос Амосова, уверен ли режиссер в успехе. Этим ответом и подкупил режиссер Николая Михайловича.

На мой взгляд, фильм «Николай Амосов» — лучшая работа этого режиссера. Его умение сосредоточить внимание на человеке, почувствовать индивидуальность, умение подчинить воспроизводимому характеру манеру рассказа принесло успех одной из его первых картин — короткометражке «Гимнаст» и его недавней большой работе «Шахтерский характер». Искусство режиссера — в дерзости глазомера, в умении сделать пластичной мысль, передать человеческие эмоции в нарастающей последовательности.

Отрадно, что в ленте об Амосове нет пресловутого «вегетативного» размножения кадров, чем больны многие фильмы последних лет. Есть взрывы между кадрами, извергающие образ, мысль.

Вот почему мы рядовую победу хирурга над болезнью Людочки Косолаповой невольно воспринимаем как высокое художественное обобщение, как кинематографическую метафору большой эмоциональной силы.

Не случайно, как видно, пришло в голову Амосову изречение Григория Сковороды: «Душа — это то, что делает траву — травой, дерево — деревом, человека — человеком. Без нее трава — сено, дерево — дрова, человек — труп».

Амосов произносит эту мысль увлеченно, восторженно. Здесь, в картине о Николае Михайловиче, она послужила заключительным мажорным аккордом, по-своему обобщив фильм о большой духовной наполненности жизни нашего современника.

Мы ищем героя наших дней. В художественных картинах, в пьесах, в книгах. А тем временем ходит по земле человек, любящий мир безвозмездно, с вечной ношей забот и волнений, высокий челом, с гордым и неразменным словом, богатый, щедрый душой. Его сердце в живых. Он выстраивает светлое здание веры в разум человека, общение с ним поднимает наше самосознание.

Фильм о Николае Михайловиче — не только увлекательный разговор о личности, о замечательном человеке наших дней, но и свидетельство художественной силы документального киноискусства.

Там, где строят города...

Ф. Французов

«Ну, вот что...— проговорил Калмыков хрипло и взял ее за руку. — Вот что... Знаете что? Выходите за меня замуж».

«О, господи! — сказала Мария.— Что это вы, в самом деле?»

«Ну, так что?» — спросил Калмыков, глядя в пол.

Мария молчала. Он шагнул к ней и взял ее за плечи. Он стоял, боясь склониться к ней, ожидая, что она сделает какое-то ответное движение.

Но Мария только чуть приобернулась к нему и сказала очень тихо:

«Ну, что ж, давайте попробуем».

С. Герасимов. «Градостроители»

Сергей Герасимов:

Эта фраза — «Давайте попробуем»,— столь существенна для автора, что он пользуется ею неоднократно. «Давайте попробуем» — относится ко всему замыслу, потому что умение пробовать, рисковать, а не откладывать решения «до поры», куда более существенно для нашего жизненного развития, чем узко взятые проблемы градостроительства. «Давайте попробуем»... Давайте попробуем жить иначе, больше любить людей, больше им доверять, больше ценить талант, не угнетать его мелочными придирками. Искать, пробовать, экспериментировать. Без этого нет движения вперед. Мысль эта настолько серьезна и важна, что ее можно было бы посчитать лейтмотивом картины, о которой мы хотели рассказать.

...В Норильске Сергей Аполлинарьевич Герасимов снимает основные эпизоды своего нового фильма «Градостроители».

От Москвы до Норильска свыше трех тысяч километров. Лечу в Норильск. Можно, конечно, поездом до Красноярска, потом пароходом по Енисею до Дудинки, потом электричкой... Долго. Самолетом пять часов. Если нет метели или чего еще, когда аэродромы закрывают и сидишь в каком-нибудь незапланированном маршрутом населенном пункте, проклиная все на свете. Зато появляется время на размышления, соответствующие теме.

Скажем, вот такое: тема градостроительства весьма обширна. Но почему для ее решения необходимо забираться в Норильск?

Однако стоило мне приехать в Норильск, как я понял, с какой точностью выбран был этот город. И первым помог мне это понять заместитель председателя горисполкома Владимир Иванович Венгеров.

Владимир Венгеров:

Мне представляется, что тема градостроительства в широком понимании — не в строительно-техническом, а в социально-нравственном, в общественном — является одной из важнейших тем нашего времени.

Как создаются города? Почему вдруг появляются узлы, где начинает строиться город? История отвечает на это так: или это крепость, ну, скажем, Петербург на Неве или Хабаровск на Амуре; или город на пересечении торговых путей — Нижний Новгород, Москва.

Мы, советские люди, стали создавать города в местах приложения производительных сил. Труд, созидание были побудительным

мотивом строительства Комсомольска, Кузнецка, Норильска... Но если в средней полосе основой города почти всегда является существующее поселение, то на Севере каждый новый город — оазис, он создается без традиций, на голом месте, как говорят геологи, с нулевой отметки.

Человек, живущий в южных районах, по сравнению со своим северным собратом гораздо больше времени проводит вне дома. Но чем дальше на Север, тем больше времени люди проводят под крышей. А когда ветер 30 метров в секунду и мороз под сорок — только необходимость может заставить выйти из помещения. Всё в доме: жизнь, работа, развлечения, общение с людьми — всё. Зимой в Норильске — она длится восемь месяцев — вы по улице только перебегаете с одного места на другое... Но человеку необходима независимость от этого свирепого ветра, пурги, морозов. Он должен быть защищен так, чтобы не думать о них, иначе невозможно работать.

Теперь несколько слов об эстетической стороне жизни на Севере. Стоит дом-коробка на юге — неказистый; но рядом пальмы, кипарисы и прочая красота. А у нас тундра, цвет у нее серый... У человека же огромна потребность в ярких красках, в зеленом цвете. Поэтому у нас в некоторых домах полы зеленого цвета, парты и доски в школах — тоже. Мы любим сидеть в жарко натопленных домах, в удобных, уютных, ярко раскрашенных интерьерах, любим на улицах смотреть на яркие краски плакатов, на разноцветные огни рекламы. Без всего этого портится настроение, ухудшается самочувствие...

Искусственная среда на Крайнем Севере должна нейтрализовать, физиологически и психологически, суровую по отношению к человеку природу. Вместе с тем надо по возможности не вступать с ней в противоречие, а заставлять работать на себя, выявляя ее собственные прелести, краски, своеобразие. Нужно создавать города со своим очарованием, «лица необщим выраженьем». Возможно такое, когда фактор технологический сочетается с решением комплекса социально-психологических проблем. Главной же, определяющей всегда должна оставаться идея: город строится для людей. Этого требуют не только морально-этические принципы нашего государства, но и чисто хозяйственный интерес. Север особенно заинтересован в постоянных кадрах квалифицированных работников, которые добросовестно, со знанием дела и специфики данного района будут трудиться здесь не год, не три, а значительно дольше. Оптимально — всю жизнь. Для этого прежде всего необходимо избавить людей от ощущения временности, от ощущения жизни на чемоданах. Надо, чтобы понятие «дом» потеряло свой узкий конкретный смысл и приобрело широкое социальное значение: это квартира, где удобно жить вам, вашей жене и детям, это интересная работа для жены и возможность дать образование и профессию детям, это друзья, с которыми вы здесь сблизились, коллектив, в котором вы начнете существовать — не просто работать, а общаться, жить. Это возможность получить своевременно газету и увидеть своевременно новый фильм, услышать интересного лектора и поехать путешествовать. Выполняются эти условия — человек перестает чувствовать себя оторванным от Москвы, Ленинграда, культурных центров страны.

Таким образом, проблему градостроительства я бы определил как проблему создания социально-психологических факторов долговременного действия. Что же касается Севера, то все эти проблемы здесь значительно нагляднее и острее. Вот почему, я думаю, и остановился С. А. Герасимов на одном из городов Крайнего Севера — Норильске.

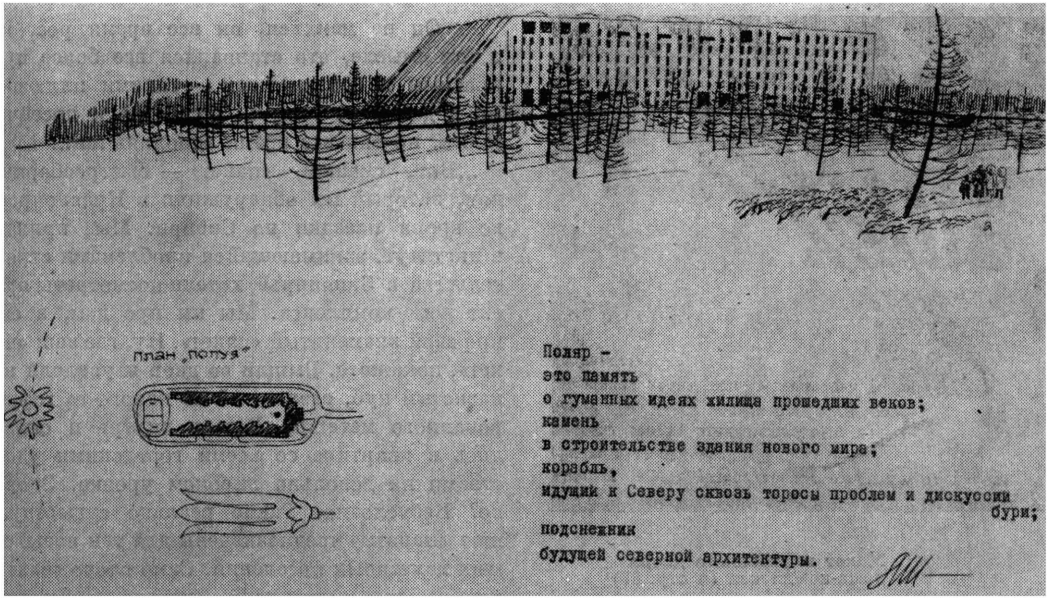
«Так как на Севере постоянные льды и хлебопашество невозможно и никакие другие промыслы немыслимы, то, по моему мнению и мнению моих приятелей, необходимо народ удалить с Севера во внутренние страны государства, а вы хлопочете наоборот. Такие идеи могут проводить только помешанные...»

(Резолюция воспитателя царя Александра III генерал-адъютанта Зиновьева на докладной записке М. К. Сидорова «О средствах вырвать Север России из его бедственного положения». 1884 год)

Вам сваи не бить, не гулять по лугам.
Не быть, не быть, не быть городам!

(А. Вознесенский. «Мастера»)

Справка: здания Норильска устанавливаются на сваях, вмораживаемых в слой вечной мерзлоты.



«Градостроители». «Поляр» — дом-комплекс (рис. автора проекта архитектора А. Шипкова)

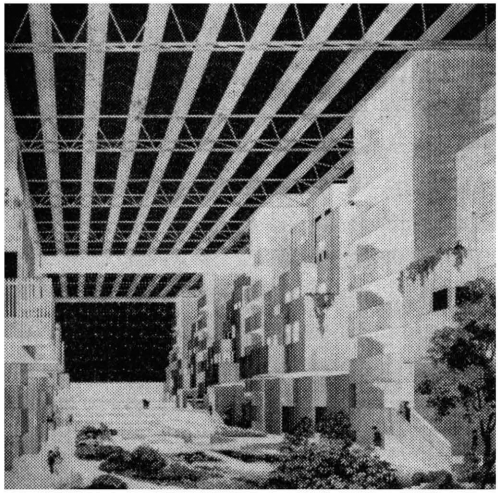
В 1935 году из Дудинки в Норильск шли первые градостроители. Сто десять километров по тундре, да и одеты были не ахти... Сейчас электричка. Два часа.

И перед тобой город. Понимаю, что восторги по поводу Норильска стали банальностью, но тем не менее, город поражает сразу. Только что бесконечное однообразное пространство, пустота... и сразу крупные массивные дома архитектурного направления пятидесятых годов. Если в Москве они порой удручают своей тяжеловесностью, что ли, то здесь, за Полярным кругом, где холодно уже от одного знания географии, они, пожалуй, удивительно на месте. К тому же нет пригорода, нет постепенного вживания в город. Тундра и сразу город...

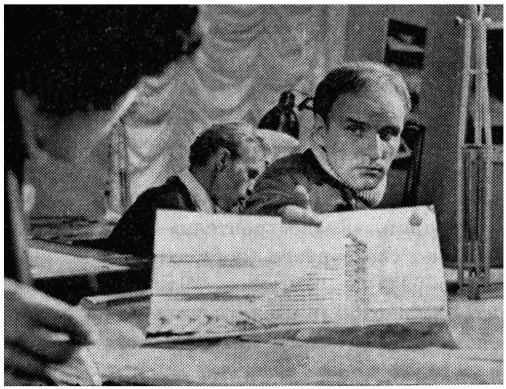
Сергей Герасимов:

Тема градостроительства представляется мне одной из самых важных в жизни людей и интересовала меня всегда. Решать ее в кинематографе можно по-разному, и я отнюдь не уверен, что удобный для меня способ истолкования является исчерпывающим и лучшим. Наверняка, многое из того, что постоянно сопутствует размышлениям о положении дел в архитектуре, сказать не удастся — слишком обширна сфера. Надо довольствоваться основным.

Сценарий «Градостроители» складывался довольно своеобразно, я бы сказал, по вееру разнообразных замыслов. Чтобы их соединить, нужно было сделать усилие, найти главенствующую ветвь, которая могла бы все сплести воедино... Сначала родился первый вариант сюжета, который впоследствии стал лишь одной из сюжетных линий. Речь шла о том, что в наше время города строятся при непременном участии городских властей, не говоря уже о сложной надстройке разных учреждений, которым так или иначе подвластно строительство. И стал я думать, какими должны быть отношения этих людей, как должны сблизиться секретарь городского комитета партии, председатель горисполкома со всеми его строительными организациями и сам гра-



Макет внутреннего двора дома-комплекса (к стр. 87)



«Градостроители». Калмыков — А. Солоницын

достроитель — архитектор. Как одинаково должны они понимать социальные требования жизни и эстетические законы времени, как заботливо они должны относиться к будущему, к жизни следующих поколений... Словом, масса сложных вопросов.

— Как изменялся сценарий в процессе работы?

— Он не менялся, он все время рос. Не в том смысле, что становился все более прекрасным и безупречным — такими иллюзиями я давно не тешусь. Пробелов и посейчас много, но они все время заполняются...

...Вот, скажем, «пакет» — быстросборный дом, который мы обнаружили в Красноярске во время поездки по Сибири. Мы пришли в институт, занимающийся проблемами строительства в Заполярье, хотели посмотреть проект дома-комплекса. Мы им про дом, а они про свой знаменитый «пакет». Ну, где ваш «пакет», покажите. Вышли во двор и увидели неказистый куб, сделанный из какого-то гофрированного металла. Вошли внутрь и оказались в квартире со всеми городскими удобствами на довольно высоком уровне. Здорово? Безусловно. Такие реально существующие «пакеты» предназначены для так называемых вахтенных поселений. Само слово «вахта» уже говорит о сути дела. Бригада строителей, геологов или исследователей выезжает на время к месту работы, а через два-три месяца на вахту заступает новая смена.

Насколько «пакет» удовлетворяет запросам времени?

Скорее всего это лишь один из вариантов жизни и работы на Крайнем Севере. Но основная, сейчас уже, на мой взгляд, победившая линия — строительство постоянных поселений. Городов. С тем чтобы люди не чувствовали себя вечными странниками. Только так можно преодолеть тягу к оседлым районам страны, только так может идти дальнейшее освоение богатейших районов Крайнего Севера. Вокруг такого решения строится весь сюжет. Главный герой нашего фильма архитектор Калмыков добивается постройки дома-комплекса именно с расчетом на постоянную жизнь людей на Севере в условиях современного комфорта.

Строительство такого дома дело не простое. Возникает очень много проблем самого различного характера: технического, экономического, социального, психологического. Но решать-то их надо, и решить может только стройка. Эксперимент... Давайте, попробуем.

«Градостроители». Калмыков — А. Солоницын, Архипова — Л. Виролайнен, Таня — Ж. Болотова, Петрушкова — Т. Макарова

Яков Трушиньш, один из авторов проекта дома-комплекса для Снежногорска, для строителей Хантайской ГЭС:

Что такое дом-комплекс? Таймыр — край мороза и ветра. 30 градусов ниже нуля в безветренную погоду не страшны, но у нас всего тридцать-сорок безветренных дней в году. Нередко скорость ветра достигает 30 метров в секунду. Это удар силой в 200 килограммов на квадратный метр. По шкале Бофорта ветер в 34,8 м/сек. считается ураганом в 12 баллов... Жизнь в зимних условиях замирает, даже кинотеатры Норильска не выполняют план. Мало кто в стужу захочет выйти из дома ради самой интересной картины. Статистика утверждает, что 85 процентов времени норильчанин проводит под крышей. И только необходимость заставляет его выходить на мороз.

Но Норильск, Воркута, Магадан — это города уникальные для Заполярья. В основном же на Севере возникают поселения на две, три, пять тысяч человек. Как в таких условиях обеспечить людей необходимым жизненным комфортом? Когда будете гулять по городу, обратите внимание, что дома в Норильске расположены по замкнутому контуру, чтобы создать огражденное пространство — двор, защищенный от ветра и снега. Верная идея? Ну, а если пойти дальше, если закрыть такой двор стеклянной крышей? А внутри создать искусственный климат и расположить зимний сад с зеленеющими деревьями, а вокруг детские сады, школы, ателье, мастерские, магазины, кинотеатры... Целый жилой комплекс под крышей. Чтобы дети могли играть, влюбленные гулять, пенсионеры судачить... Знаете, я очень рад, что Герасимов снимает фильм на эту тему. Ведь Снежногорск по разным причинам так и не был построен, но, может быть, после выхода картины на экран будет выст-

роен комплекс «Поляр», спроектированный архитектором А. Шипковым.

Справка. Проект дома-комплекса «Поляр» для строителей Тюменского газопровода утвержден и будет построен в поселке Полуй в 1972—1975 годах.

Сергей Герасимов:

В Красноярске мы познакомились с первым секретарем крайкома КПСС Владимиром Ивановичем Долгих. Очень интересный, влюбленный в свое дело и свой край человек. И, по-видимому, больше всего в Норильск, где он долгие годы был директором горно-металлургического комбината. Он нам сказал: «Вам надо ехать в Норильск, нечего сомневаться». И так увлекательно, так образно и красочно рассказывал про город, что вопрос о поездке туда уже не вызывал сомнений. Изменили маршрут и полетели. Был январь, самая середина свирепой таймырской зимы. А в центре тундры стоял капитально построенный благоустроенный город. Он был настолько поразителен, что размышлять о том, где снимать, больше было не нужно. Я увидел то, что надеялся увидеть... Все было иначе, чем сейчас. Чем вот эта самая Медвежка, где мы с вами сидим в ожидании съемки...

Медвежка — это рудник «Медвежий ручей». Мы стоим на открытой террасе домика диспетчерской. Противоположный двухсотметровый склон изрезан горизонтальными полками, на которых крутят ковшами 25-тонные экскаваторы, ползают 40-тонные «Белазы»...

Так вот, продолжает Герасимов, тогда, зимой все это выглядело совсем в ином свете. Выйти из машины и дойти до голубой диспетчерской будки было совсем не просто. Ветер сбивал с ног, вышибал слезы, которые тут же замерзали... Мы вошли в теплое помещение, отогрелись, и, должен сказать, нам было даже стыдно смотреть оттуда сквозь стекло, как на горе на морозе работают люди. Но только увидев, отчетливо понимаешь, как важно было создать им максимальные удобства.

Потом пришло знакомство с людьми, и это было крайне интересно, потому что они живут здесь не так, как на материке. Выражение «материк» — самих норильчан. Они живут общнее, шире, радушнее, живут, ощущая потребность быть вместе. Люди глубокой ночью разгуливают по улицам (не зимой, конечно), поют песни, все они знакомы между собой, легко дают деньги в долг, легко и хорошо друг к другу относятся. Возникает ощущение огромной стопятидесятитысячной семьи. И это в первую очередь определяет целесообразность дома-комплекса. Его создание продиктовано самой природой...

Но я бы изменил себе и зрителю, если бы ограничился чисто специальным рассуждением по поводу судеб современной архитектуры, изолировав их от реальной жизни людей. Все в человеке, в его сознании, требованиях, интересах. Старая, но абсолютно непреложная мысль. И в сценарии на первый план выступают люди, архитекторы по профессии, но прежде всего люди со своими страстями, с очень сложной любовью, которая связывает двух главных героев: Дмитрия Калмыкова и Марию Архипову.

Наконец-то встретила
Надобного — мне:
У кого-то смертная
Надоба — во мне.
М. Цветаева

Марию играет Любовь Виролайнен. Еще в Москве уславливаемся, что будем разговаривать в Норильске, там и времени больше, да и живем все в одной гостинице. Гостиница «Норильск», на столе магнитофон... Но разговора не получается. Не клеится. На мои вопросы актриса отвечает односложно.

— Нравится роль? — Да, нравится... — Какая Мария? — Хорошая... — Что произошло с Марией? — Любовь с первого взгляда... — Верите ли в такую любовь? — Конечно, только такая и может быть... — Играть с Солоницыным? — Интересно...

Улыбаясь, стараюсь ее разговорить, а в душе злюсь и... Она участливо смотрит на меня. Я бы сказал, с большим сочувствием смотрит... Выключаю магнитофон, смирившись с поражением...

Вдруг актриса говорит:

— Ничего так у нас не получится. Знаете почему? Потому что обычными словами, вот так, в беседе за столом, об этом не расскажешь... Это как стихи, здесь нужны иные

«Градостроители». На съемочной площадке. В центре — С. Герасимов, за камерой — В. Раппопорт

слова, которых сейчас стесняются. Нужны слова не нашего иронического века, нужны строки Марины Цветаевой, монолог чеховской чайки. Я — Мария. Нет, не то... (*Улыбнулась*). Хотите я сыграю внутренний монолог Марии и мое отношение к ней, к роли, к человеку, к женщине. Хотите? Только это все иначе, это лихорадка... Через два-три дня я буду думать о ней по-другому и она будет говорить по-другому. Но сейчас — как сейчас. Давайте попробуем?

— Давайте.

Она встала коленками на стул, молитвенно сложила руки, начала говорить...

Это была свободная актерская импровизация на тему роли. Это было прекрасно, как детский рисунок... И это трудно повторить на бумаге.

Мария:

Сидел человек. Удивительно тихий, спокойный. В каждой клеточке уверенность в себе, сила. Я слышала о нем, знала, что он талантлив. И я увидела его глаза! Глаза Калмыкова! Наши глаза встретились... Сердце мое замерло. Бог есть! Господи, как это страшно, как это сладко вдруг понять, что этот человек... Это свыше. Что делать? Он же сейчас все поймет, и будет стыдно... Почему стыдно? А если он уедет? Ведь он должен уехать... И опять все то же — друзья, театр, работа, случайные встречи. Есть настоящее, есть искреннее, есть человеческое!.. Опять его глаза. Господи, он смотрит так...

Любовь Виролайнен:

Моя Мария! Как я люблю ее! За то, что она очень сильная! Открытая, чистая! Решив уйти, она бы сказала — скольких бы мук это ни стоило — «до свидания». А потом мечтала

бы о нем бесконечно. Чего ты боишься, моя Мария? Останови его взглядом, дыханием своим! Заговори с ним, гордыня моя!

Мария:

Где взять силы? Проклятый вечер! Как трудно, как немыслимо трудно быть спокойной, ироничной, быть, как всегда. Тише, тише, не кричать, не смотреть... А что делать? Он говорит со мной. О чем он говорит со мной? Господи, дай силы ничем себя не выдать. Замуж? Да, да, я уже была замужем... Замуж за него? И уехать вместе? Единственный человек, с которым я готова уехать... Что же мне сказать?.. Все равно я бессильна и счастлива, я бесконечно счастлива... Надо отвечать... Хорошо, давайте попробуем.

Любовь Вироланнен:

Здесь в Норильске я увидела в Марии удивительные черты. Она потрясла меня. Женщина тридцати лет, привыкшая к суете и неразберихе московской жизни, она превращается в ребенка, в юную девушку, которая никогда никого не любила. Все впервые. Моя Мария — это гимн любви! Люблю Марию бесконечно.

Мария:

Нет, так не бывает. Нет, так невозможно. Думать только о нем, жить только им. Я не могу работать, я все время думаю о нем... Так нельзя. А может, только так и можно. Когда в тебе бьется второе сердце. Вот и сегодня он грустный, он не такой, как всегда... Как защитить любимого от ударов? Работа, работа, работа. Все для него — это работа. А где я? Становлюсь привычкой? Не хочу! Куда бегут люди? Зачем они спешат? Ругаются? Нервничают, переживают зачем? Зачем суета, спешка? Дистанция кончается финишем, одинаковым для всех. Зачем же бежать, так быстро и суетливо? Мы строим, строим, строим... Так нужно. Но иногда мне кажется, что дома вытесняют нас. Кругом дым, гудки, машины, все несется, все кружится и гонит, гонит куда-то и тебя... И мы бежим вместе с нашим стремительным веком... Куда? Дома останутся стоять, а мы, выпотрошенные этим стремительным бегом, уйдем из жизни.

Люди! Главное не дома, не машины и фейерверки. Человек! Относитесь к нему по-человечески, не заставляйте тратить нервы на суету. Не забывайте о главном: самое прекрасное в мире — любовь.

Я буду жить, потому что есть Калмыков. Его страдающие глаза и протянутое ко мне сердце. Я хочу умереть, но я не могу заставить его страдать. Я буду жить. И все устроится и все прояснеет...

Любовь Вироланнен:

В последнем кадре мне бы хотелось, чтобы мы стояли крепко обнявшись, так, чтобы никакая сила не могла разлучить нас... Мне хотелось бы сыграть необыкновенную мою Марию женщиной, выхваченной из толпы, с ее сложной жизнью, с необычайной глубиной чувств, с бесконечной потребностью в счастье. Мне хочется, чтоб зритель понял, что это о его любви идет рассказ...

Сама не понимаю, чего хочу, поэтому все так неясно говорю. А еще очень хочу, чтоб не было войны, нигде, никогда. Чтобы дети все были счастливы! Чтоб мужчины все были счастливы! Чтоб женщины были счастливы! Чтоб матери, бабушки и дедушки были счастливы! И вы тоже.

Сергей Герасимов:

Для меня, не только художника, но и человека определенного общества, к которому я принадлежу безраздельно, главное — помочь человеку понять самого себя. Надо обязательно раскрывать высоты человеческого духа, обнаруживать их, а не только замечать темные и подленькие стороны существования. Открывать прекрасное в том, что иной человек не успел заметить, не сумел понять, о чем получил косвенное и подчас превратное представление, оттого, что ему не повезло по первому ходу жизненному, по первопутку. Молодежь, скажем, часто после первого же огорчения заявляет безапелляционно: «Любви нет». Уверен, что в области человеческих взаимоотношений ничего в мире действительно серьезного помимо любви не существует. Возможна антитеза — ненависть. Все остальное от лукавого, от лени душевной. И со всяческой пошлостью, которую разводят, пробуя перечеркнуть любовь, надо сражаться беспощадно. Надо восстанавливать подлинность чувств, надо рас-

сказывать о силе любви. Стремление к чистоте, к катарсису, к нравственному потрясению, обновлению, к желанию прожить жизнь чисто, осмысленно, глубоко свойственно каждому человеку. Это мое глубочайшее убеждение. Если бы я думал иначе, то не смог бы написать ни одного своего сценария. Может, в повседневной жизни и не так уж много подтверждений столь решительного заявления, но надежда, что в этом и есть человек, что человеческое начинается с этого, а не с чего-то иного, меня не покидала никогда, даже в самые трудные минуты жизни, которых, как вы можете представить, было немало... И мне интересно проследить, как Мария постепенно раскрывается в лучших своих качествах. Она знает, она поверила, что вокруг нее одни опасности. Очевидно, потому, что люди, ее окружающие, особенно мужчины, не раз ее подводили, оказывались и мельче и дешевле собственных деклараций. К моменту знакомства с Калмыковым она была очень озлоблена, раздражена и закрыта панцирем, забралом от жизни. И тем не менее, она открывается. Живая душа открывает душу. Вот еще один смысл образа. Если помните, это по-своему есть и в Лене Барминой. Там девичество, здесь зрелая женщина, другие оценки, масштаб страстей. Но сквозная мысль и ценность примерно та же — стремление к чистоте.

Теперь о главном герое, Дмитрии Калмыкове. Для меня образ складывается прежде всего из характера того реального человека, которому предстоит его воплощать. В данном случае Калмыковым для меня с самого начала был актер Анатолий Солоницын. Я увидел его в заглавной роли в картине А. Тарковского «Андрей Рублев» и был заинтересован сложностью, насыщенностью молчаливой жизни, которую он проживает на наших глазах. И я понял, что другого исполнителя быть не может.

В Калмыкове есть какая-то мера детской неуклюжести, какой-то отвлеченности от реального мира простых явлений, обычных жизненных связей. Он весь погружен в дело, в свою работу. А уж если он влюбился, как это с ним случается в картине, то необыкновенно глубоко и серьезно. Настолько, что сам поначалу понять себя не может. Он однолюб, фигура всегда мне очень симпатичная, интересная, хотя, надо признать, не часто встречающаяся в жизни. Он однолюб и в своей работе. И здесь, несмотря на детскость характера, что ли, проявляет черты, казалось бы, ему не свойственные. Даже жестокость, если хотите.

«Градостроители». Мария — Л. Виролайнен

Но это потому, что он совершенно одержим делом своим.

Причем художник сочетается в нем с деловым человеком, понимающим и трезво оценивающим реальную обстановку. Он — человек в определенном смысле опытный, хотя и молодой. Он знает, с кем и как надо разговаривать, не чурается помощи от товарищей и жены. Причем принимает ее как должное, потому что считает дело, которое делает, общим. «Не для себя стараюсь,— вот его главный тезис, — для жизни стараюсь, для будущего, для людей».

При всей неприспособленности, застенчивости даже в нем вдруг проступает характер необыкновенно сильный, решительный. И даже агрессивный. Вот почему так подходит к этой роли облик Анатолия Алексеевича. В его внешности нет традиционного для киногероя набора мужественных черт, которые позволяют зрителю сразу по внешности определить характер. У этого человека сила натуры проступает сквозь изящный, поэтического склада характер. Это очень ценно.

Калмыков настолько влюблен в свое дело, что до тридцати пяти лет не успел влюбиться. Хотя он не аскет и какие-то увлечения, какие-то привязанности у него были. И вот пришла любовь, началась жизнь вдвоем. Трудная штука. Поначалу тут и радость каждодневных открытий, и неумение обращаться с новым и бесконечно дорогим человеком, тут и ревность и мучительные сомнения... Все, что характерно для людей, которые любят друг друга, нужны друг другу. В какой-то момент Мария становится привычным добавлением к жизни Калмыкова. Положение, в которое часто попадают жены, а иной раз и мужья, поскольку по некоторым признакам иной раз кажется, что наступает матриархат. И тут возникает самый главный конфликт, который мне кажется необыкновенно важным в любом аспекте жизни — понимание ценности человека. Помните, в Москве совершенно счастливый Калмыков-победитель, жена далеко на Севере, в роддоме, рядом влюбленная в него женщина... И кто знает, может, он в этом состоянии готов даже на измену. Но в этот момент приходит трагическая весть. В жизни так часто бывает, за все надо расплачиваться... Вот тут происходит озарение, вот тут Калмыков понимает, что если Мария уйдет, исчезнет, если не будет такого человека на земле, то, собственно говоря, его жизнь становится бессмысленной. Тогда уже ничто неважно, тогда уже все безразлично. Вот сила любви. Можно сказать, что здесь автор перегибает палку. Что ж, возможно, но если не перегнуть, то не будет и искусства, мне кажется. Для меня это не домышленный сценарный ход, а совершенно закономерный и абсолютно необходимый. Уходят люди, и представление о том, что незаменимых нет, как часто приходится слышать из разных канцелярий, — это абсолютная чепуха. Не незаменимых нет, а все незаменимы. Вот в чем дело. Каждый незаменим!

Анатолий Солоницын:

Бесконечная увлеченность Калмыкова делом, полная сосредоточенность на профессии мне крайне дороги. Он любит свою работу и знает, ради чего тратит свои силы, нервы...

И еще одна сторона жизни Дмитрия Калмыкова мне кажется необыкновенно привлекательной. Любовь к Марии. Не знаю, получится ли, но, надеюсь, что зрителю будет понятно: возвращение к больной Марии, когда он бросает все и летит на Север,— это переосмысление всей жизни. Он понимает, что если этого любимого существа не будет рядом, он погиб. Я не знаю, как сложилась бы его судьба в случае смерти Марии: он мог махнуть рукой на работу, спиться или стать рядовым, всем довольным служащим, или начать распутничать... Не берусь предсказывать, у нас счастливый конец...

Я впервые в кино играю современника и хорошо понимаю, как трудно — хотя роль написана очень точно и интересно — создать живой достоверный характер. Что для этого нужно? Много чего...

Анатолий Солоницын не любит рассказывать о роли... Но с удовольствием участвует в разговорах на любые сторонние темы, вступает в споры, умеет слушать собеседника... Так и сложилось это интервью: из множества

«Градостроители». Кадр из фильма

маленьких бесед, которые мы вели в паузах на съемочной площадке, в автобусе, по дороге в гостиницу, вечером в номере...

Анатолий Солоницын:

Мне, скажем, нравится, как сейчас Сергей Аполлинарьевич выстраивает одну из сцен между Калмыковым и Марией. Калмыков вдруг начинает декларировать... Идет, знаешь, такая грубая, откровенная декларация своих положительных взглядов. Хорошо это или плохо? По-моему, хорошо. В этом есть правда. Мне, например, трудно говорить о роли, я не хочу давать интервью. Что мне делать? Я сажусь на газетный штамп, и покатилось: ты — вопрос, я — ответ. Все довольны. Я — тем, что остался в себе, ты — для тебя это работа — тем, что с паршивой овцы хоть шерсти клок... Нет, нет, конечно же, ты так не думаешь... Но — все довольны, и каждый остался при своих... Так и у Калмыкова: Мария в споре морально сильнее, она прижимает его к стенке — тогда он выбирает самый легкий путь защиты: декларирует свои прекрасные положительные взгляды. Удобный путь ухода от честного разговора, от выявления себя. Эта неожиданная, немножко плакатная деталь, непривлекательная деталь, делает Калмыкова реальным и привлекательным человеком... Понимаешь, я могу сказать, а ты написать о привлекательности человека, который ради дела вступает в борьбу, с ее победами, отступлениями, поражениями, компромиссами — со всей ее сложностью. Но человека-то за этими словами нет. Попробую объяснить...

Прототипом Калмыкова является архитектор Александр Шипков. Мне, надо сказать, его характер нравится больше, чем тот, что играю я, хотя и в нем много от Шипкова...

«Градостроители». Петрушкова — Т. Макарова

Так вот, есть в фильме сцена в архитектурной мастерской: Калмыков возвращается на Север вместе с Марией, приходит в мастерскую и видит развешанные на стенах дружеские шаржи, которые ребята нарисовали к его приезду. Шипков, присутствовавший на съемках этой сцены, спрашивает:

— Он разве, когда их увидел, не сорвал?

— Зачем? — говорю я. — Дружеские шаржи-то...

— Нет, — отвечает Шипков. — Он сорвал их. Я бы их сорвал...

— Почему?

— Нельзя так. Автор проекта приехал, дело серьезное, а тут шуточки... Голеньким тебя нарисовали... Нет, нельзя.

Мне поначалу тоже показалось странным такое отношение к шутке, в этом есть какая-то неприятная жестокость, а потом я понял, что Шипков прав. Его поступки выработаны многолетним мотанием по кабинетам, где он доказывал свою правоту. Ведь как часто можно услышать о таком человеке:

— Ой, он мне не нравится.

— Почему он тебе не нравится?

— Знаешь, он какой-то железный, как танк, идет напролом, все ломает...

А потом проходит время, этот человек добивается всего, чего хотел, он уже тот, с кем все считаются. И мы говорим: «Молодец». У него все есть». А у тебя нет? Ты пьешь кофе без сахара? Так ты этого и достоин, ты ж не добился, ты был добрым и хорошим, ты не хотел связываться с некоторыми людьми, предпочитал оставаться в стороне... Это жестокая, очевидно, философия, но она реальна. Каждый человек сам выбирает свою судьбу...

Объявление. В четверг, 21/X—71 г., в 15 часов в актовом зале Архитектурного института состоится защита диссертации на соискание ученой степени кандидата архитектуры Шипковым А. И.

В Москве я решил поближе познакомиться с проблемами градостроительства на Севере. Спрашиваю знакомого архитектора, не посоветует ли, что почитать на эту тему.

— Не надо ничего читать. Приходи в четверг в институт, там защищает диссертацию один архитектор, который все про это знает.

— Шипков? — спрашиваю на всякий случай.

— Ты его знаешь? — удивляется мой знакомый, справедливо уверенный, что кроме его фамилии да еще нескольких самых выдающихся имен в архитектуре я никого не знаю.

...Четверг, 21 октября. В актовом зале Архитектурного института архитекторы, преподаватели, студенты. Собираются члены ученого совета.

— Где диссертант?

Вот, в коричневом костюме.

Этот человек невысокого роста, с неприметным скуластым лицом, чуть раскосыми глазами — Шипков? Нет, по рассказам Солоницына я представлял его другим...

Ученый секретарь зачитывает биографию диссертанта. 1935 года рождения, в 1959 году окончил Архитектурный институт, уехал работать в Норильск... и так далее. Сейчас главный архитектор проекта мастерской № 6 ЛенЗНИИЭПа.

Выступает Шипков. Говорит спокойно, уверенно, короткими законченными фразами. Кончил. Садится, подпирает голову кулаком, внимательно вслушивается в выступления, записывает вопросы... Процедура защиты проходит все необходимые этапы. Атмосфера спо-

койная, доброжелательная. Все понимают, что диссертация защищается человеком, досконально знающим вопрос, стремящимся свои идеи реализовать в жизни, в ежедневной архитектурной практике. «За» — единогласно.

...На следующий день встречаюсь с Шипковым там же в институте. Вместо костюма брюки, свитер, кожаная куртка. Сидим, разговариваем, и я все время пытаюсь найти в нем те черты характера, о которых говорил Солоницын. Нет, не напряжен, спокоен, в меру серьезен, в меру улыбчив... Нормальный человек. Только о работе своей, о жизни рассказывает суше и скупее, чем мне бы хотелось. Да, свою правоту приходилось доказывать, приходилось убеждать, уговаривать. Портились взаимоотношения с людьми, вынужден был уехать из Норильска... Были и анонимки. Обвинили в корыстности, в авантюризме... Над большинством проектов работали по вечерам...

Александр Шипков:

В 1965 году созрело задание на разработку проекта дома-комплекса для Снежногорска. Нужно возвращаться в Норильск. А как? В проектную контору работать не возьмут — уж очень там разругался с начальником. Но мне везло на хороших людей, на тех, кому нравились наши идеи, кто поддерживал нас на самых различных уровнях. Знаете почему? Наша работа совпала с требованиями времени... В Норильск я приехал на должность инспектора исполкома по строительству, а вскорости меня назначили главным архитектором города. Уже официально заключил договор с Красноярским гидропроектом на разработку архитектурно-строительной части жилого комплекса Снежногорска, заключил трудовые соглашения с архитекторами, и началась работа... Знаете, это были чудесные месяцы. В шесть часов кончался рабочий день, и мы садились за Снежногорск. Это была прекрасная работа, коллективная работа, которой каждый отдавал все, что мог. Иначе ничего бы не сделали... Проект Снежногорска был выполнен, рассмотрен, утвержден и отправлен в Монреаль на ЭКСПО-67. А в 1968 году его уже утвердили в Совете Министров. Нужно было делать рабочие чертежи, а специалистов не было. В нашей команде почти все архитекторы, а тут нужны конструкторы, сантехники, электрики... Все застопорилось.

...Шипков подробно рассказывает историю злоключений дома-комплекса для Снежногорска. Повесть со сложным сюжетом, но счастливым концом. Не построили Снежногорск. Зато сейчас под его руководством приступили к разработке рабочих чертежей «Поляра» — дома-комплекса для нефтяников Тюмени. Это последний его проект, девятый...

— Сейчас самое главное, — продолжает Шипков, — вырваться из замкнутого круга. На многие вопросы, технологические, конструктивные, психологические, социальные, нельзя ответить, пока не будет построен первый такой дом. А отсутствие ответов — повод для запрета. Вот построим экспериментальный «Поляр» и ответим. Причем я совсем не считаю, что дома-комплексы — единственный способ застройки на Крайнем Севере. Но один надо построить, изучить... Надо пробовать...

...В конце нашего долгого разговора я все-таки не удержался и спросил:

— Александр Иванович, вы действительно сказали Солоницыну, что надо сорвать шаржи, что вы бы их сорвали...

— Сказал. Понимаете, есть вещи, над которыми шутить грех. Надо мной, пожалуйста. Но над проектом, в котором вся твоя и не только твоя жизнь, — над этим шутить нельзя. Нельзя ко всему относиться несерьезно. Понимаю, что это звучит громко, но тем не менее что-то должно быть святым...

— Скажите, когда вы прочли сценарий, вы узнали в Калмыкове себя?

— Существует заблуждение, будто я являюсь прототипом Калмыкова. Этого не может быть хотя бы потому, что я познакомился с Сергеем Аполлинарьевичем уже после читки первого варианта сценария... И потом моя личная жизнь совсем не похожа на калмыковскую. Я женился еще студентом и... вообще у меня все было не так... по фактам биографии.

Итак, исполнитель роли считает Шипкова прототипом Калмыкова. Но прототип героя

не мог познакомиться с автором после того, как сценарий был написан... Сложно. И помочь тут может только автор сценария и режиссер.

— Сергей Аполлинарьевич, как возник Калмыков?

Сергей Герасимов:

Вопрос мало пригодный для ответа. Всякое рождение литературного образа — процесс достаточно тайный для самого автора. Как складываются те или иные образные признаки, кто является непосредственным прототипом, сказать бывает трудно. Можно легко ошибиться, а уж наврать не по злому умыслу и совсем просто. Прототипы в картине есть. Например, для роли, которую играет Тамара Федоровна Макарова, им является Александра Васильевна Петрушкова, архитектор, вдова одного из крупнейших советских архитекторов Остермана. Он ушел из жизни, не докончив строительство Дома нового быта, и она — его постоянный соратник и друг — продолжает это строительство. Александра Васильевна человек необычайно интересный. Когда я еще только-только задумывал эту вещь и говорил о ней очень вскользь, она пригласила меня посмотреть ДНБ и очень интересно его показала и рассказала о нем. Эта сцена полностью, я бы сказал, стенографически, вошла в картину. Со всеми чертами героини, то есть Александры Васильевны. Разумеется, внесены некоторые поправки с учетом того, что играть будет актриса Макарова, но в основе все-таки лежит характер определенного человека.

Что касается главного героя, то в этом сценарии я, возможно, впервые изменяю традиции брать характер целиком из жизни. Здесь характер главного героя нечто более мозаичное, комбинированное, сложное, сложенное из множества характеров. Те черты, которые по нынешним временам мне кажутся самыми интересными в человеке, я и пытаюсь выявить в Дмитрии Калмыкове.

— Каковы все-таки взаимоотношения Калмыкова и Шипкова?

— Сначала у Калмыкова прототипа не было вообще, а потом появился. Им в значительной степени стал Александр Иванович Шипков, архитектор, автор «Поляра». Я с ним познакомился, когда сценарий был вчерне написан. Шипков и Солоницын внешне совсем не похожи. Но в Шипкове заложен огромный заряд запальчивости, бескомпромиссности, одержимости своим проектом. У него есть прекрасный образ, определяющий идею дома-комплекса. Рукавица. Перчатки — это для юга, разбросанность, раскиданность хороша там, а здесь, на Севере, надо чувствовать друга рядом, взаимно обогреваться, быстро приходить на выручку — здесь нужна рукавица. Это очень красивая и верная мысль. Я тоже считаю, что общество должно тянуться к коллективизму. Я не сторонник разобщенности людской. Некоммуникабельность — это от пережора, от сытой жизни. Сытых тянет в сторону друг от друга. Вот когда люди поголодней, они знают, что лучше быть вместе...

— Последний вопрос. Можно ли рассматривать «Градостроителей» как продолжение трилогии, которую, как вы говорили, завершает фильм «У озера»?

— Жизнь-то движется. И любую серию картин о современности можно назвать дилогией, трилогией, тетралогией... Все это настолько условно и широко. Герои разные, истории различные, но вроде бы получается цепь самостоятельных картин, имеющих одну простую идейно-художественную задачу, выражаясь высоким стилем, — вглядываться в современность, разбираться в том, что происходит, стараться понять свое время, себя в нем... Вот, собственно, простая задача. Если, скажем, для молодого художника, это, может, неинтересно, а может, и непосильно — жизнь-то еще не прожита, — то для человека, который уже достаточно пожил на свете, это, по-моему, самое прямое занятие. Осмыслить время, которому мы служим... Рассказать про то, как я вижу жизнь.

Норильск—Москва

Пространство трагедии

Григорий Козинцев

Мантия. Шлейф. Охота. Безумие

Канун самых трудных съемок.

Четыре месяца работы уже позади. В кабинете директора нашей съемочной группы висит на стене большой, разграфленный на квадраты лист ватманской бумаги. В каждом квадрате номер. Номер — значит кадр; снят кадр — вычеркнут номер. Вычеркнут номер — подсчитан метраж. Подсчитан метраж — выведена отчетность. На сегодняшний день снято полезного метража всего...

Если бы я только знал: полезный ли он? И кому полезный? Фильму? Отчетности? Шекспиру?

Одно я, пожалуй, все-таки знаю: к существу «Лира» — к особой, ни на что другое не похожей образности именно этой трагедии — мы еще и не прикасались. Завтра прикоснемся.

Вероятно, я сгустил краски, к чему-то все же прикоснулись, но успокаивать себя нельзя: самое трудное еще впереди. Речь идет о сценах, рядом с которыми даже буйство авангарда наших дней выглядит провинциально скромным, боязливым. В шекспировских трагедиях встречаешь и такие, поражающие своей смелостью места. Как бы определить поточнее их свойства, способ выражения? Желая помянуть Есенина добрым словом, Маяковский написал: «Вы ж такое загибать умели...» Пожалуй, такое определение подходит. Шекспировский текст — пестрый: есть в нем и прекрасная поэзия, есть и общие места, риторика, правка старых пьес; есть и такие, что ли, говоря, «загибы»: невероятность ракурса, причудливость постановки опыта.

«Лир» набирает силу, когда все выворачивается наизнанку. И как раз тогда, когда мир оказывается вверх ногами, вниз головой — обнажается существо явлений: лживая оболочка вещей слетает, связь вещей открывается в ее подлинном, немистифицированном виде. Труднейшие задачи решаются способом «шиворот-навыворот», каламбурами зацепляют истину.

Мы начинаем снимать встречу сумасшедшего Лира и ослепленного Глостера. О парадоксе — основном противоречии сцены — писали уже не раз: один, утратив разум, стал мудрецом; другой, ослепнув, прозрел.

Способы исследования жизненных явлений достаточно своеобразны.

— Сейчас я покажу тебе фокус (handy-dandy),— предлагает бездомный нищий старик (король Британии) другому старому бродяге (министру королевского двора). Фокус имеет целью наглядно показать правопорядок в государстве. Старик снимает с седой головы драную шапку и, как в цирковом колдовстве, вытряхивает из нее разные фигуры: судью, вора, проститутку, палача, ростовщика, мошенника. Он их расставляет парами, например, для начала вора и судью, и накрывает их шапкой.

Продолжение. См. «ИК», 1971, № 7, 8, 9, 10; 1972, № 1.

Раз, два... На счете «три» шапка подымается: фигуры переменились местами, теперь они неотличимы одна от другой. Кто вор? Кто судья? За что секут блудницу? За то, что палач сам хотел блудить с ней?..

Под конец сцены Лир предлагает Глостеру прочесть проповедь. Ее тема? Смысл существования человека на земле, от первого его появления на ней до самой смерти. Много слов для объяснения не нужно; смысл, оказывается, состоит лишь в одном: плаче. Обливаясь слезами, появляется на божий свет человеческое существо, и, плача, покидает оно свет... Нет, не «свет», здесь автор выразился иначе, не «свет божий», и не какую-нибудь страну, где прибавляется к населению еще одна душа, и даже не мир, в который она приходит, нет, определение иное: «эта большая сцена дураков»; таков дословный перевод. Можно попробовать передать оттенки смысла подлинника и как-нибудь иначе: великий балаган, мировой фарс, огромные шутовские подмостки. Таков финал — итог, подведенный каламбурами, пародиями, розыгрышами.

«Юмор жестокости» или «жестокость юмора» (Уилсон Найт) разгулялись здесь вовсю. Старика с кровавыми дырами вместо глаз обзывают «слепым Купидоном», «Гонерильей с седой бородой», пристают к нему, чтобы он, безглазый, прочитал какой-то вызов или посмотрел на мир ушами.

В чем соль этих острот?.. В соли — той самой соли, которой, согласно обыденному выражению, посыпают раны, свои, чужие, всего человечества. Делают это, чтобы раны стали еще более болезненными, чтобы никогда не забыть про них. Подножку — хромоногим, огнем — опаленных, ледяной водой — промокших до костей: вот такие розыгрыши. Зачем их придумывают, с такой жестокостью проделывают? Для того, чтобы наконец поняли слепые, хромоногие, опаленные, вымокшие до костей — кто их такими сделал. Все, на чем их мир стоит: институты и фигуры власти — от финансов до армии; от священной особы короля до исполнителя его приговоров — коверкают каламбурами, припечатывают пародиями, сшибают шуткой. Балаган на все четыре стороны света, цирковая арена во весь мир. Есть где порезвиться, только бы не поскользнуться: что ни шаг — лужа крови.

Проповедь сказана. Что же остается напоследок?.. Запах праха да эхо плача.

Вот где пример правоты Мейерхольда: устои «прочных благополучий» расшатывают в театре не «резонеры», а «шуты гороховые».

●

Основной текст этой сцены сохранен в сценарии почти полностью. Мне не хотелось бы в ней ничего сокращать; каждая купюра здесь — резать по живому. Не зря реплики разошлись на поговорки, они бытуют и в русской речи. Немало людей не слышали ничего об этой пьесе, а вот «король с головы до пят», «позолоти порок — о позолоту судья копье сломает», «нет в мире виноватых» — знакомые каждому фразы. В тексте и заключена сила сцены. И здесь же — величайшая опасность, подстерегающая режиссера. Стоит только обратить основное внимание на текст, на прославленные афоризмы — действие остановится, сцена утратит смысл.

Представим себе пинг-понг, где партнеры перекидываются не мячиками, а бриллиантами с голубиное яйцо, — к чему сведется такая партия? Много ли останется от игры?.. Драгоценные слова сами говорят за себя, если же их и подавать по-особому, будто сокровища, то они покажутся стекляшками. Помощью здесь можно лишь помешать; желая бережно донести, легко уронить.

Способ произношения? Никакого произношения. Не играть того, что само играет. Забыть о важности слов (очевидной), о причудливости формы (она в структуре речи). Ничего не выявлять, ничего не подчеркивать, ничего не усиливать. Внимание не к словам, а к обстоятельствам, в которых эти слова произносятся.

Вот где отличие кино от театра. На шекспировской сцене жизненные обстоятельства (первое из них место действия) не только не имеют какого-либо особого значения, но попытка уточнить их, показать в реальности погубила

бы действие. Слова и только слова создают здесь и пейзаж (когда его необходимо себе представить), и движение людей в пространстве, и причудливые сдвиги от реального к фантастическому, от трагического к гротескному. Реалистическая декорация открыла бы случайность и неправдоподобие встреч героев в одном и том же месте, условность действия.

На экране все становится иным. Жизненные обстоятельства — динамичны, они сами способны стать действием. Локальность легко сменяется отвлеченностью: в кадре и земля и небо. «Невнимание» к словам, о котором я пишу, значит усиленное внимание ко всему, что даст силу мыслям. Чем причудливее текст, тем естественнее должны быть обстоятельства, в которых он говорится.

Пусть Лир пьет чай.

Чая здесь, правда, быть не может. Голое поле, кремнистая земля, валуны. Но утолить жажду можно: в выщербленном камне скопилась вода, ночью лил дождь. Старого человека мучают голод и жажда; он устал, ходить пешком в непривычку. Теперь он стал таким, как все, одним из нищих. Оборванец в компании оборванцев; грязный, заросший щетиной. Бродяги копошатся в поле, когда-то тут был огород: нельзя ли хоть что-то выкопать?..

Обыденные, жизненные дела. Серое на сером. Может быть, именно такое сочетание даст яркость?..

Необходимо убедить в том, что все так и случилось. Что все это — совершенная правда.

Ну а знаменитые слова, как их произносить в таких обстоятельствах? Старик в лохмотьях грызет мерзлую ботву и между делом отвечает слепцу — тот узнал его по голосу,— что он действительно король, с головы до пят король.

Между делом — в этом суть дела.

Чем невероятнее положение, тем обыденнее нужно его играть, — первый закон эксцентрики. Алогичное следует излагать совершенно логично, неоспоримо логично.

●

Клоун выходит на цирковую арену, сгибаясь под тяжестью калитки, он тащит ее на спине. Прежде чем войти в дом, необходимо открыть дверь. Клоун так и поступает: ставит калитку на ковер, щелкает ключом, открывает дверь, входит в калитку, закрывает дверь за собой. Потом он взваливает калитку обратно на спину, идет с ней дальше.

Поступки естественны. Отсутствует лишь одно обстоятельство: нет дома.

Клоун снимает с плеч пиджак (рваную хламиду), чистит его щеткой, аккуратно складывает и вешает на гвоздь. То есть делает вид, что вешает: гвоздя нет, и стенок нет; пиджак упал на землю. Клоун старательно вытирает о него ноги.

Поступки сами по себе, по отдельности осмысленны: так чистят платье и складывают его, чтобы оно не мялось; перед тем как войти в дом, нужно вытереть ноги, чтобы не нанести грязь в комнату. Все делается в жизни именно так. Только связь действий искажена; пропал смысл, утрачена цель. Главное исчезло, но детали сохранены полностью.

Ленина заинтересовал номер эксцентриков в лондонском мюзик-холле; Горький записал его мысли «об эксцентризме как особой форме театрального искусства»: «Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку... показать алогизм обычного».

Речь идет уже не об юморе перетасовывания связей, а о том, что сами эти связи в действительности утратили смысл: обычное стало алогичным. Внешне монолитное на деле оказывается раздробленным. Открывается картина развала, распада.

«Разорванность сознания, сознающая и выражающая самоё себя, — говорит об этом старый Гегель, — есть язвительная насмешка над наличным бытием... и над самим собой,.. — писал Маркс (о «Племяннике Рамо» Дидро.— *Гр. К.*). — Это есть себя самоё разрывающая природа всех отношений и сознательное разрывание их».

В мемуарах людей, близких к Льву Толстому, можно прочесть о его интересе к безумным. «Семен нюхал табак и иногда угощал им душевнобольных, — вспоминал сказку, придуманную отцом, С. Л. Толстой. — Как-то

он заснул в коридоре, оставив возле себя топор. Один сумасшедший подкрался к нему, взял топор и со всего размаху отрубил ему голову. Затем он спрятал голову Семена у себя под кроватью и пошел с хитрым видом рассказывать другим сумасшедшим, как он ловко подшутил: «Когда Семен проснется и захочет понюхать табачку, он не найдет своего носа. Его нос у меня под кроватью».

Такую сцену мог бы снять Буньюэль. Одной из самых смешных комедий последних лет кажется мне «Палач» Луиса Берланги: единственная возможность для молодожена обзавестись квартирой — это занять должность по судебному ведомству, душить преступников гарротой. Поначалу неприятный труд, но к нему скоро привыкают.

«Во всех рассказах о сумасшедших основой их болезни служит их неразумная мысль, — пишет С. Л. Толстой. — Но большинство человечества тоже неразумно мыслит; поэтому отец считал большинство людей, которых принято считать здоровыми, душевнобольными».

«Я боялся говорить и думать, что $^{99}/_{100}$ — сумасшедшие,— записал Л. Толстой в дневнике. — Но не только бояться нечего, но нельзя не говорить и не думать этого».

Шекспир говорил как раз об этом. Король Лир прожил восемьдесят лет, но он не знал своих детей, королевства, которым правил, мира, где жил. Истина открылась ему, когда омрачилось его сознание. Искажение всех жизненных отношений стало ему очевидным в безумии.

В таком противоречии — кульминация конфликта. Здесь он разгорается во всю силу. Ну а что следует дальше? Занавес?.. Нет, после монолога Лира, на котором мы остановились, пьеса продолжается. Чем связан он с предшествующим и последующим? Чему посвящены остальные сцены? Как вырастает проповедь о плаче на «великой сцене дураков» из царствования Лира и как она переходит во встречу с младшей дочерью?..

Вот сколько возникает вопросов. Удастся ли мне хоть на некоторые из них ответить?..

●

Чем точнее сформулирована какая-либо из концепций (сколько их уже сочинено), чем яснее определена интерпретация (режиссера или исследователя), тем меньше они меня убеждают. Законченность логических построений (выжимки из трагедии «главного») мгновенно опрокидывается живым шекспировским действием; статика формулировок, по самой их сути, чужда вольности движения, непредвзятой одухотворенности поэтической материи.

Мы способны уловить (если хотим открыть многообразие, а не только «самое важное») возникновение связей, и сразу же их распад, и сразу стремление к иным связям, будто другой магнит притягивает в новом порядке звенья разорванной цепи, на мгновение все как бы сцеплено, цельно, и опять разрыв.

Гамлет, подделывая приказ о его казни, который везут в Англию Гильденстерн и Розенкранц, говорит, что он, как сапер, подроется под их подкоп и заложит мину под их мину. Примерно так построен «Лир»: взрыв и за ним другой взрыв, на большей глубине.

Что можно понять в таких построениях, упустив из виду ритм? Сама походка людей здесь содержательна. Вслушавшись в ход, движение, дыхание, лучше поймешь и категории «безумия» и «разума».

Ритм выражает сумасшествие не меньше самих слов. И, что важно, часто расходится со словами. В сценах безумия, там, где, казалось бы, место причудливым перебоям, дисгармонии, резкости смен, господствует покой. Мысли, на первый взгляд, разорваны, однако дыхание героя спокойно. Стоит Лиру утратить разум, и ход действия замедляется. Сцены написаны неторопливо, задерживаясь на подробностях, оттенках значения. До того как его находят французские солдаты (угроза насильственного возврата к прошлому), ни буйства, ни драматизма в изображении душевной болезни нет. Напротив, наступил покой: хорошо на свободе подумать о жизни, разобраться в собственных воззрениях.

А торопились — да еще как! — до этого. Вот где буйство, снежный ком сумасшествия.

Ритм первой половины пьесы и передает эту эпидемию повальной заразы, потери разума. Если отвлечься от риторики монологов (ветхозаветных гипербол, тяжелой величественности речей) и взглянуть на ход событий — голова закружится: все соскользнуло с оси, вышло из колеи. Поступки, действия — под горячую руку, не задумываясь: решения сразу, разрывы мгновенно, отъезды немедля. Земля несется под ногами, горит под ногами, уходит из-под ног.

●

Охота мчится по бывшим королевским владениям, тем, что он отдал старшей дочери. С охоты начинается его жизнь в гостях у Гонерильи. Ничего необычного в таком досуге нет. Времени поохотиться теперь вдоволь. Так, в замке герцогини Олбэнской начинается новое существование Лира; первые его вольные дни. Человек травит зверя. Потеха, забава.

И первый удар настигает его, когда он возвращается с охоты. Важно ли это обстоятельство для трагедии? Имеет ли смысл на нем останавливаться?..

По пьесе охота шла до начала сцены, она только упомянута: всего лишь несколько фраз — соединительное звено событий, действенное начало: Лир открывает двери обеденного зала еще в возбужденном состоянии. Что еще можно извлечь из такого упоминания? Пожалуй, больше ничего на сцене и не покажешь.

Конечно, можно показать трофеи. В старом спектакле Еврейского театра Михоэлс — Лир выходит из-за кулис с убитым зайцем в руке. Распевая веселую песню, он отрезал косому ухо. Охотничья песня, длинное пушистое ухо — охотничий трофей. И сразу что-то чуждое, инородное вклинивалось в образность. Почему? Детали были вполне естественными: зайцы могли бегать и по этим полям, отчего бы охотникам не петь охотничьих песен?.. Тут не было ничего подстроенного, нарочитого. Упреки в житейской неправде были бы несправедливы. Однако дело было в иной правде — поэзии.

Исследуя шекспировские метафоры, Кэролин Спердженен открыла различие поэтических миров каждой из его трагедий. Повторяющиеся метафоры «Отелло» связаны с ощущением чего-то мелкого, грязного, низменного, того, что вызывает гадливость («Замучь его ты мухами» — предлагает Яго): насекомые, пресмыкающиеся; если животные, то — козлы и обезьяны. Ничего этого, ни мух, ни жаб, нет и в помине в «Лире»: поэтическое пространство населено существами иного калибра — огромные дикие звери, свирепые хищники, а то и чудища прапстории: драконы, зловещие видения древних лесов. Два главных поэтических пласта «Лира»: образы страданий человеческой плоти и звериный облик, повадки хищников — сталкиваются, перемешиваются; метафоры образуются не в статике, а в сдвиге качеств.

Сдвиг усиливается в движении. И как всегда у этого автора, метафоры связаны с обычным, реальным. Из повседневного вырастает апокалиптическое. Из потехи короля, забавы охотой, набирая мощь, разрастается великая метафорическая охота. Охота во все государство, во всю государственную историю.

Метафоры, фигуры шекспировской поэтической речи, изучены; но они не только элементы словесной ткани, они неотрывны от движения, действия. У «Мышеловки» в «Гамлете» много значений; это и метафора, и сам ритм, характер, движение многих сцен; здесь полным-полно скрытых ловушек, хитрых приманок, двойной игры, заманивания; борьба идет втихомолку, скрываясь, таясь, не подавая виду, выжидая.

Ничего схожего нет в «Лире». Через эту трагедию несется, убыстряя ход, охота. Метафорическая налетает на реальную, охота на охоту, впритык, вплотную, руша порядки, меняя мишени. «Дракона в гневе лучше не тревожить», — первые угрозы. «Ты видишь, лук натянут», и вот Кента выгнали (поймают — «немедленная смерть»); Кент выследил Освальда; Эдмонд затравил Эдгара; Корнуэл поймал Кента (забить в колодки!); взяли след Глостера; обложили кругом Лира, петляют следы: шаги Лира от запертых ворот к замкнутым дверям; сговариваются убить герцога Олбэнского и сами попадают в его сети... Всего не пере-

числишь. На каждом скрепе событий — петли, вырытые ямы, силки.

Это не только словесная игра, а действие. Петли, действительно, затягиваются; хворост, которым прикрыта яма, ломается под ногами... Лязгнуло железо: одного поймали!.. Удрал, оставив в капкане окровавленную кожу; Эдгар выдрался из человеческого облика — нагая, кровоточащая плоть, обнаженные нервы, боль и ужас,— рванулся на волю и угодил на отца, того, кто ему расставил ловушку, и сам попал — глазами на колья! — в яму.

Бока в мыле, морды в пене, плети, шпоры: скорее! за ним!.. Кто это в дупле дерева: зверь? человек? Тот, кто был человеком. Заметают следы, вцепляются друг дружке в горло, рвут свою же плоть, когтят себя: отцы, дети, сестры, братья, мужья, жены — все втянуты в гон, травлю.

Охота, где не ловят зверей, а обращаются в зверей. Истребляют не хищников, а, становясь хищниками, весь род человеческий.

Охота или какая-то исступленная, дьявольская погоня?..

Что она напоминает? Чье искусство приходит на память?..

●

Как ни странно, право же, искусство Папаши Гуся. Это еще кто такой? Так, по родству с сочинительницей детских сказок Матушкой Гусыней, назвали в одной из монографий творца экранных безумий Мака Сеннета. Сходство, разумеется, не в героях — усатых чудищах полицейских, красотках-купальщицах, простодушных комиках — речь идет о другом: культе погони. Сумасшествие преследования, срыв всех тормозов, целый мир, вовлеченный в неистовый бег — куда? зачем? —мелькают пятки, выжимают скорости, несутся мостовые, и весь этот кавардак, бессмысленный азарт, абракадабра потасовок становится пародией (Папаше Гусю, конечно, и в голову прийти не могло), не только смешной, но и зловещей — на человека, на жизнь, издевательством над всем человеческим, осмысленным, одухотворенным; окатывают водой с головы до пят, бегут пожарные, хлещут шланги, струя сбивает с ног, а то — помоями из ведра, нечистотами, умереть можно от смеха!.. град пирожных с кремом, одно за другим, так, чтобы залепить лицо, чтобы и следа от лица не осталось, ну и потеха!.. или лучше: кадку с тестом на голову, где тут был человек? бесформенное месиво подпрыгивает, крутится, бежит, мчится белое месиво во весь опор, а за ним без передышки гонятся не то чучела, не то звери, набросились — кто кого лупит! куча мала!..

В «Лире» схожее — только месиво не белое, а красное; кровь хлещет, как из пожарного шланга.

Страшный, зловещий образ; в наш век неведомо каким путем им обернулась веселая клоунада, выходки народных буффонов, и взамен ярмарочных фарсов, пестроты и простодушия — два цвета: черный и красный; два смысла: трагический и гротескный. Вот к чему привели бесконечные чередования трагедий и фарсов — юмор жестокости и жестокость юмора, разорванное сознание: «...себя самоё разрывающая природа всех отношений и сознательное разрывание их» (Маркс).

Об этом искусстве, скорее предчувствуя его, чем понимая, мы писали полвека назад, в манифестах «эксцентризма», а потом во время войны, когда Сергей Михайлович Эйзенштейн предложил мне написать о Чарли Чаплине (он редактировал посвященный Чаплину сборник); я возвратился к этой теме — многое стало для меня более ясным. И теперь еще более сложные связи с такой образностью открываются в «Лире».

И, что важно, весь этот бурлеск, предел сумасшествия господствует в «Лире» в тех местах, где действуют люди полные сил и в здравом уме; люди, которые управляют государством, устанавливают законы, повелевают народами. Менее всего я предполагаю в постановке вытащить именно этот пласт наружу; нелепицей превращать разорванное сознание общества, основанного на неравенстве, обмане, подделке, ненависти, в стиль игры. Но понимать, видеть действие и на этих глубинах мысли нужно отчетливо.

Один из пластов. Важный, даже очень важный, но не единственный.

●

Место, где будто сам дьявол дал знак и мигом сорвался с цепи этот ад, понесся сумасшедший галоп, нетрудно отыскать. Разделено (в запале) государство, проклята любимая дочь, изгнан верный друг, разорваны сношения с Францией... Что еще осталось в целости, сохранилось на месте?.. Дом. Дома тоже не будет. В путь, немедля!.. Дорога врывается в пространство, пространство — одно только движение, а если на ходу появится под ногами пол и крыша над головой, то на считанные минуты; сразу же закроются двери, замкнутся ворота, и — дальше... Куда дальше?.. Дороги перерезаны, пути обложены: идет охота. Некуда дальше. Край земли: Дувр, крутой обрыв, море.

●

У этого путешествия есть особенность. Вышли в дорогу, пустились в путь сто один человек, дошел один.

Сто рыцарей, свиту — единственное, что выговорил для себя Лир. Разом разделил все, роздал, пустил по ветру. Все, кроме свиты. Сто рыцарей останутся при нем, будут сопровождать его повсюду. Что это — охрана? Однако никто из них не вступается за Лира, когда его грубо оскорбляют. Слуги? Но он посылает с письмом к Регане первого попавшегося ему на глаза человека (переодетого Кента), а не кого-нибудь из этих людей. Не воины и не слуги — это ореол власти. Лир в сопровождении свиты — король; без свиты — старик с дурным характером и ничего больше; «тень от Лира», как потом объясняет ему шут.

Как показать на экране эту сотню? Ответ для каждого режиссера, хоть немного знающего свое дело, казалось бы, ясен: разбить на группы, вывести на первый план отдельных людей, тех, что поближе к Лиру, найти какие-то человеческие черты. В репетиционной комнате закипела работа. Появились целые истории: кто-то из свиты, поняв положение, поворачивает в другую сторону; кто-то колеблется, выжидает, за спиной Лира начинается сговор... Многое было придумано.

Зря придумано. Работа оказалась напрасной. Вскоре выяснилось, что подробности лишь замедляли действие, мешали действию. Было не придумано, а надумано; присочинено, а не вычитано. Две-три буквы, приставка к глаголу, и глагол начисто меняет характер, а глагол — действие, основа фильма. Ошибка в две три буквы, и смертельный грех режиссера, снятая пленка летит в корзину.

Шекспир несколькими репликами написал образ офицера, убийцы Корделии (война его всему научила, осталось только возить в упряжке телегу и жрать овес); считанные строчки, и понятна биография старика фермера (спасителя слепца Глостера). Сколько у Шекспира таких крохотных ролей — жизненных фигур.

Ни одному из ста рыцарей он не дал человеческих слов (информационные тексты не в счет). Ни имен, ни слов, ни характеров. Случайность? Конечно, нет. Это не люди, а образ жизни. Целое, а не частности. Кто самый прославленный, кто живет лучше всех? Тот, у кого «семь тысяч мелкого скота, три тысячи верблюдов, пятьсот пар волов и пятьсот ослиц и весьма много прислуги»,— так начинается в Библии история Иова.

Нужно ли уточнять породу волов, указывать, какие именно работы исполняли слуги?.. Можно, пожалуй, рискнуть, провести знак равенства и сказать, что верблюды, волы, ослицы, мелкий скот и весьма много прислуги — то же самое, что сто рыцарей и сквайров, которых требует для себя король.

Обобщение образа, а не портретная галерея. Как у Гордона Крэга: королевская мантия во всю сцену, золотое море, а на поверхности — головы придворных. Пробки или губки. Какие же это характеры?

В кино зрительные обобщения вырастают в движении, получают форму и размах в потоках кадров. Обобщение — само движение.

Так и будем снимать.

Золотое море — в путь!.. Мантия, королевский шлейф — в дорогу!..

Нет, это не игра словами, а, если угодно,

номера кадров рабочего сценария, указания на места экспедиций, съемочную технику (тележка для движения камеры, съемочный кран); в особых примечаниях нужно не забыть упомянуть: «мелкий скот, верблюды, волы, ослицы...», то есть кони, охотничьи собаки, птицы... весьма много прислуги.

Все это вместе и будет мантия; мы ее выкроим, сошьем на глазах. Мы ее покажем воочию, развернем ее во всю длину шлейфа. Шлейф тянется за королем, волочится по залам (номера кадров, метраж, павильон), треплется по дорогам (номера кадров, метраж, натура — сумерки, подсветка), изнашивается в пути, расползается по ниточкам (номера кадров, метраж, натура — день).

И больше нет ста человек, нет мантии. Остался только один человек. Один очень старый человек в рубище на голой земле, под суровым небом. Это мы будем снимать здесь, в Казантипе.

Ни верблюдов, ни волов, ни ослиц, ни прислуги. «Бедностию и голодом истощенные, они убегают в степь безводную, мрачную и опустевшую, — продолжает Библия, — щиплют зелень подле кустов, и ягоды можжевельника — хлеб их... люди отверженные, люди без имени, отребие земли!» Мы приехали сюда, чтобы снять эту часть притчи.

Как истрепалась мантия, мы снимаем в Эстонии: там есть все, что нужно для «шлейфа», «охоты». А как ее кроили и шили, уже сняли в павильоне.

«Мантия», «шлейф», «охота», «безумие» — не ряд отдельных сравнений, а стадии единого движения. Это развитие, противоречивый ход мысли, сгущенной в потоки кадров. В этом движении пространство может сузиться до молекулы повседневности, резко отфокусированной, грубой и пошлой; или разом расшириться: уйти за рамки, захватив историю и вселенную. Качество, которое пробуешь уловить, развиваясь, оборачивается противоположным: нет ничего устойчивого, застывшего.

Романтики восхищались сочетанием у Шекспира возвышенного и гротескного: получался как бы слоеный пирог. Контрастов в «Лире» вдоволь, только сферы нерасчленимы; границы найти трудно. Возвышенное не чередуется, а распадается гротескным; а гротескное незримо сбрасывает с себя дурацкий колпак, и неведомым путем оказывается в терновом венце.

Черты стиля? Нет. Черты истории, черты жизни, черты мысли — в этом суть.

Так и нужно ставить шекспировский фильм. Такой сплав и должен определить тон, ход, ткань кино. Экран не место, где играют Шекспира, «учитывая специфику кино» (то, о чем говорится, показывается). Экран надо зарядить электричеством трагедии. Ткань динамического изображения — под шекспировским током.

Попробую уточнить это примером, сперва театральным. Шекспировские спектакли — эпохи театра отличали вовсе не полнота текста, «правильность» интерпретации, а именно такие, казалось бы, отвлеченные понятия: ток, электричество. Люди, одаренные тонкостью восприятия, мгновенно чувствовали эти разряды энергии. Герцена потрясал смех Гамлета. «От шуток принца волосы встают дыбом»,— писал еще раньше Пушкин. Кульминации трагедии менялись, время перемещало их. Крик Мочалова — Гамлета: «Страшно, за человека страшно мне!» — потряс зрителей. Крик был подобен молнии, ударившей в тьму николаевской ночи.

Однако в пьесе такой реплики нет; ее добавил от себя переводчик (Полевой). Да, Шекспир не сочинил этих слов, написал в своей знаменитой статье Белинский, но если бы он их услышал, он подписался бы под ними.

Имел ли право критик так утверждать? На мой взгляд, имел: этот крик, именно тогда, в глухую пору истории, был под шекспировским током.

«Внутренний огонь», которого требовал Крэг, являлся не профессиональным качеством, актерским темпераментом, а накалом энергии, силой духовного движения, без которой Крэг не воспринимал Шекспира.

●

Не просто теперь писать о «плоти кино». Тот, кто прожил жизнь (а не только трудился)

в монтажных комнатах ранних двадцатых годов, знает это ощущение тепла, живой плоти кино. Оно было в руках, пальцы чувствовали это тепло. Целлулоидная лента казалась одушевленной: зачатки значений, оттенки чувств, истоки мыслей таились в каждом метре. Ножницы, лезвие бритвы, ацетиленовый клей в баночке — нехитрые орудия производства, но с их помощью мы занимались почти что ювелирным делом. Клетки кадров были на вес золота (часто они и решали). Монтаж — последовательный рассказ тогда презирали: разве это монтаж— ремесло, склейка? Монтаж был мышлением, воплощением чувств, одухотворенным движением. Пленка — метры, кадры, клетки переставали существовать по отдельности; под пальцами возникала новая реальность: слепок духовного мира, ракетой несущийся в пространстве экрана.

Эйзенштейн решительно отделял экран — сферу киноискусства — от четырехугольника сомнительной чистоты, на который проецировали «живые фотографии». Только сила духовной энергии динамической пластики преображала полотно в экран.

Сколько дней и ночей мы провели, монтируя «Катастрофу» в «Новом Вавилоне». Отрывки действий — все в разных местах, в разные времена: ажиотаж распродажи, шовинистический угар, мишура галла-спектаклей, обезумевшая танцулька во весь Париж, атака немецкой кавалерии — ничего не существовало по отдельности, прикрепленного к месту, определенного временем; все сливалось, проницало одно другое, образовывало новое качество — нарастающей пластической волны, темы «гибели второй империи». Завязки отношений, лица эпохи, ритмы ее жизни, безудержность спекуляций, неудержимый рост всеобщей «купли-продажи», неизбежность возмездия — и ничего по отдельности, все слитно, взаимосвязано ритмом, светотенью — это только несущееся пространство.

Тогда говорили: «эпизод, собранный в кулак».

Так я готовился к съемке шекспировского фильма. Теперь так работать я не смог бы. Причина не в том, что кино двадцатых годов было немым, а потом пришло звуковое, вот и изменилась технология монтажа. Пришло не только звуковое кино, но и фашизм, расизм, война. Много воды утекло с тех пор. Еще больше крови. Мир изменился. Эти перемены не уловить ни «поэтическим кино», ни «интеллектуальным»,— как они тогда понимались. Монтаж богов — от иконы до чурки («Октябрь») вошел в историю кино; гений режиссера светится и сегодня в этих кадрах. Какая смелость кинематографической мысли... Ну а просто мысли? Тезис из антирелигиозной брошюры. Подпись под агиткартинкой.

Вот почему я занимаюсь Шекспиром. Пишу эту книгу. Годы (прекрасные, бесценные) чистого кино, прямого кино миновали. Чтобы понять сложность, открыть глубину — нужно кино под током мысли, совести. Почему все это называют «классикой»?..

Я пишу о том, как сам работаю. Вернее, то, что я пишу — и есть работа: так я готовлю свои фильмы. У меня и отдаленной мысли нет, будто это какое-то «правильное», «главное» кино. Боже меня упаси от таких проповедей.

Не идет ли в кинотеатрах какая-нибудь новая хорошая комедия? Хотелось бы посмотреть.

●

Чистое кино? Прямое кино?..

Свисток, Терентий Огурцов бежит с понятыми. Это еще кто такой? Право же, я не знаю, кто он такой. Но почему-то мы с Терентием связаны. Время от времени Терентий возникает на моем горизонте. Свистит. Или грозит, что возьмется за свисток. Впервые мы познакомились после «Нового Вавилона». Об этой картине много писали, яростно спорили. В «Глубоком экране» я воспроизвел крайности точек зрения. А вот о стихах, подписанных «Терентий Огурцов», почему-то позабыл. Недавно они мне попались на глаза (в старой папке).

Бьют в литавры, кличут массы,
Но не ходят массы в кассы.
Выкрутасы не для массы.
Эх, бы точечку над «и»!
И взглянуть бы без пардона,
Да под своды «Вавилона»
Трезвым взглядом РКИ.

Сложные эстетические споры, различие точек зрения, а как просто все можно было бы решить... И какая щемящая сердце тоска под этим «эх, бы точечку над «и»!»

Юрий Тынянов писал, что «Новый Вавилон» имеет черты киноовы: ораторской речи. Мне кажется, что скорее политического памфлета.

Кинематографическая ткань — чистое кино, прямое кино — была под напряжением «Гражданской войны во Франции». Мы написали сценарий, кажется, больше чем на 300 страниц. Теперь его не найти. Думаю, что он был утерян еще в начале съемок. Ток шел от иных передач: Маркс, Домье, Золя. Как можно было бы определить пластическую энергию фильма? Пожалуй, трагический памфлет.

Но массы действительно не ходили в кассы. Терентий Огурцов был прав.

●

На одной из бурных дискуссий тех лет оратор воскликнул (тихо и спокойно тогда не говорили):

— Режиссер — это человек, который мыслит кадрами!..

— А я думал — головой, — перебил его чей-то голос из зала.

Реплика, бесспорно, остроумная и не лишенная смысла. Однако шуткой тут не отделаться.

Что же является истинной поэзией — связь далеких идей, сложных ассоциаций (зарницы — «глухонемые демоны» у Тютчева) или, напротив, естественность интонации («пускай она поплачет, ей ничего не значит» Лермонтова)?.. У больших поэтов сколько угодно образцов и того и другого склада речи. В наш век спор обострился. Поэзия — манерничанье, если она не настоена на прозе (Пастернак); слово, не ставшее в поэтический ряд,— «слепая ласточка в чертог теней вернулась» (Мандельштам). Правил в поэзии нет. И в обсуждении сравнительной ценности путей поэзии мало смысла. Решает не путь, а человек, который по нему идет. Думающий человек.

●

Из письма Виктора Шкловского:

«Пространство трагедии многомерно и многопланово. Мы его разбивали и склеивали».

●

Шкловский пишет «мы». И я, как только время действия возвращается к двадцатым годам, тоже пишу «мы». Потому ли, что фильмы мы ставили вместе с Траубергом? Нет, не только поэтому. Тогда ощущение общности труда, коллективного усилия было у всех. Не только снимались фильмы (людьми разных характеров, биографий, таланта), но и создавалась сама кинематография. Удача фильма — рост кинематографии. Значит, тогда путь был?..

Если бы мне пришлось вернуться в рассказе к тридцатым годам (времени, когда вышло немало хороших картин), я не смог бы писать «мы». Это было бы неправдой. Экран уже понимался по-разному. Различны были и способы съемки и мысли о жизни.

●

Заряд, ритм — основа всего: духовной жизни артистов, движения камеры, отношений фигур и пространства, напряжения светотени. Ритм прежде всего содержателен. В нем, если угодно, и сюжет трагедии и ход событий: шаг, бег, взлет, падение... шаг, бег, взлет, падение... Нарастающие, откатывающиеся волны и внешних действий и духовной жизни героя (все эти приступы гнева, затем стыда, опять гнева...).

Слитность, общность движений. В самом начале слышатся не отдельные реплики, голоса людей (Кента, Глостера, Эдмонда, Лира, сестер), а тяжелый ход сработавшегося государственного механизма. Исполнение ритуала, только внешнего (вера давно утрачена), выравнивание иерархии положений (все держится лишь на страхе). Государственная форма неуклонно соблюдается, но государства уже нет.

Неподвижность. Несколько шагов. Незаметный (почти незаметный) жест. Неподвижность. Перемена взгляда. Неподвижность.

Так мы сняли начало. Затем — распад, развал. Владения разделены, король покидает замок. Бездушная геометрия сменяется какой-то чертовой сюитой. Как бы ее определить? Ухватить какие-то ее черты? Фантастический «галоп финебр» или, может быть, сеннетовская погоня в миноре?..

Действие: король отбирает свиту — тех, кто будет сопровождать его в поездке. Ускоряющийся шаг, почти что бег Лира вдоль шеренг придворных. Король тычет в носы: этого, этого, этого!.. по залам, по конюшням,— тем же жестом отбор коней-любимцев; тем же ходом по псарням: фавориты-волкодавы, доги, черные великаны с мертвыми глазами — за мной!.. ловчие птицы, орлы, соколы — в путь!.. этого, этого, этого!.. и тем же стремительным ходом (шлейф уже тянется, охота собрана) вверх — взбег на лестницу — выше, выше, выше, на последние ступеньки, на верх башни, под самое небо, и тогда — все, что нагнеталось, вскипало, с трудом сдерживалось, вырвалось: проклятием Корделии, бешенством прямо в небо, в голос. А далеко внизу, на земле — отребья земли, увидев короля, повалились на колени; лохмотья пали ниц перед мантией.

Точка. Скреп. Острие.

И — мантия отправилась в путь. Лир едет к старшей дочери. Шлейф должен развернуться во весь широкий экран.

Снять это трудно. Трудно потому, что легко.

●

Стоит только поставить камеру, как немедленно же происходит страшнейший процесс: «образуется кадр». Иначе говоря, все находящееся на съемочной площадке само собой выстраивается именно так, как положено по шаблону. Люди, животные, вещи занимают свои места. Откуда они взялись эти места? Что, выдали каждому билетик с указанием места?..

Нет, дело проще, уже и билетиков не надо: процессии, шествия, выезды множество раз снимались. Эта технология известна. Люди, приглашаемые киностудией на такие съемки, исполняют то же, что они уже не раз исполняли; те же, что в съемках еще не участвовали, видели такие сцены в фильмах и тотчас же начинают их воспроизводить в жизни. Дело спорится. Гарцует кавалькада. Чем не королевский выезд?..— Какой темп? — спрашивают всадники. — Шагом будет некинематографично, если угодно, быстрая рысь? галоп? Это кинематографично. Не понадобятся ли в других сценах «подсечки»?..

К счастью, я знаю противоядие.

●

Готовясь к съемкам, я работал в библиотеке Эрмитажа, подолгу стоял у экспонатов Оружейной палаты, Конюшенного музея.

Помогло же мне только одно. Вспомнилось это описание (а почему вспомнилось, бог его ведает), и сразу стало легче на душе: улетучились церемонниймейстеры, от герольдов и духа не осталось.

...Скрип и визг железных скобов и заржавелых винтов, дребезга и грохотание по булыжникам: дурацкая колымага, даже и не колымага, а какой-то вспучившийся по бокам арбуз взгромоздили на колеса, набили тюфяками, тюками, кулями, свертками, чмокнул кучер, пошли, спотыкаясь о камни, плохо подкованные лошади, грязный малый в домотканой ливрее вскарабкался на запятки арбуза — пустилась в путь коллежская секретарша Коробочка...

Во всей этой вздутой в гиперболу несуразице — несоединимости самого понятия движения с тем, что одна только спячка, что уже век недвижимо, что, казалось бы, никакими силами с места не сдвинуть,— не только потеха, но и эпос: жизненный уклад, начисто лишенный смысла, обездушенный, — сдвинулся, покатился, загрохотал. И не одна какая-то дура старуха помещица, а целый мертвый мир катит по живой земле, под небом, полным звезд.

Пошлость по свету пошла́, глупость покатила... До чего же смешное описание. А где-то рядом: беспредельное, наводящее ужас пространство. Не только эпос, но и трагедия.

●

Работая над эпизодом, я резко вывожу на первый план какое-то качество; отдельную черту довожу до крайности. Идут один за другим варианты сценария (Эйзенштейн подсчитал; в среднем идет в работу — восьмой; то же, пожалуй, и на моей практике). Потом крайности смягчаются, отношения выравниваются. Восстанавливаются связи с реальностью.

Излишества, как правило, сами отпадают. Не хватит съемочного времени, обстоятельства схватят за горло... Успеть бы снять основное. Хорошо бы только знать, что «основное».

●

Все же в седой бороде Лира была, что ни говори, «историческая необходимость». Трагики знали, что делали, ухлопывая это непомерное количество седого волоса; сразу же, как только занавес пошел, нужно было заявить: старый, очень старый.

И мне необходим этот эпитет. Однако не по отношению к королю, а к королевству. Лир не только старый, но и, одновременно, молодой; его мысль уходит в тьму древности и вдруг, прорывая время, загорается всей силой современной иронии. Самый старый и в то же время самый молодой. А королевство — только старое. Дряхлый мир, склероз идей, вырождение верований.

Пусть «борода» станет «мантией».

Замок с обшарпанными стенами, дыры в бастионах, неубранный мусор.

Пожалуй, ни один из королей не имел столько хлопот со своим выездом, сколько досталось художнику В. Улитко с каретой Лира. Он сделал множество вариантов (эскизы, макеты) экипажа. Еней и Вирсаладзе давали советы. За основу, после многих проб, взяли колымагу, подарок, который Елизавета Тюдор прислала Борису Годунову. Все же шекспировское время хоть тень бросило на этот экспонат Оружейной палаты. Из Москвы пришли фотографии всех деталей, обмеры. Детали отбросили, остов упростили, огрубили. Мастера из Нарвы сколотили экипаж (среднее между выездом Коробочки и Елизаветы Тюдор), эстонские специалисты обтянули верх сыромятной кожей. Вытеснили на коже гербы. А потом пошла главная работа: карету старили. Обжигали паяльной лампой, скребли напильником, втирали копоть.

За каретой-рыдваном должен был потянуться громоздкий обоз: телеги с ларями, наглая челядь, вьючные лошади, все тяжело груженное; воют собаки, упираются, не хотят идти дальше; нахохлились в клетках одичавшие птицы; плетутся десятки унылых, озлобленных бездельников; в беспорядке едут всадники. Нет больше позолоты. Облупилась, обсыпалась.

Так должна выглядеть на экране «мантия».

●

На съемке мне особенно понравилась одна из телег. На второпях, плохо упакованных вещах сидели, дремали, укутавшись в теплые плащи, совсем старые люди; на ходу развязывались веревки, падали по пути вещи, слуги не обращали внимания. Дряхлая повозка, ненужные вещи, отжившие свой век люди. Хорош рыцарский кортеж.

Как раз эта телега в кадр не попала. Снять ее поближе не успели. Кто сможет когда-нибудь объяснить такое свойство нашей работы: любая небрежность, неточность обязательно попадает в яркий свет, выходит на первый план, на видное место, но деталь, которой придается значение, обычно проходит стороной, незамеченной.

●

Костюмы у нас — самые скромные. Исторический реквизит — ничтожный. Но зато в этой области, всем живом, двигающемся, нужна резкость характера, отличие от наших дней, чувство эпохи: огромные псы, коротконогие пузатые лошади торийской породы. Предполагался солист: гепард из ленинградского зоопарка, мы его давно облюбовали. Исторические консультанты наконец облегченно вздохнули: гепард в королевской охоте — это просто прекрасно!.. Все историки были за гепарда. Против была только адми-

нистрация. В последнюю минуту его объявили больным — хватало хлопот и без гепарда.

Трофеями (возвращение с охоты) намечались вепри. Эпизод хотелось начать круто, с густой закваски: туши на рогатинах, окровавленные шкуры, клыки.

Охотники всех округ получили заказ. Как назло, никаких трофеев. На съемку притащили чучело.— Труп вепря, как живой,— хвасталась администрация.— Потрогайте, он еще теплый... Кадры сняли и выбросили: отвратительная бутафория била в глаза. Положение хоть немного спасли кабанята, бедняги забрели в болото и утонули. Утопленников вытащили как раз накануне последнего съемочного дня.

●

Такой массовки мне еще не приходилось видеть. Перед объективом проходили директора учреждений, доктор наук, капитаны второго ранга... Нет тщеславия более сильного, чем у владельца собаки. Стоит в Гайд-парке остановиться подле какого-нибудь терьера, и немедленно рядом с вами оказывается его хозяин: — Прекрасное создание? Не правда ли...

Специалисты по кровному собаководству подбирали премьеров. Мои слова перестали приниматься во внимание, они уже не ценились ни в грош.— Таких собак, как вы просите, при Шекспире не было. Именно эти псы — Марс, ко мне! — типичны для XVI века. Мнения были непререкаемыми:—Фильм, может быть, покажут в Англии, в какое положение вы нас поставите?..

К счастью, я вспомнил бред Эдгара — бедного Тома (там перечислялись клички и породы). Не упомянув источника, я вступил в дискуссию, козыряя собачьей терминологией шекспировских времен.

В дни съемок несколько складов и магазинов могли быть ограблены: сторожа, получив увольнительные, сопровождали Лира. Труппа была неспокойной: доги склочничали с волкодавами, свиту Лира растаскивали за хвосты.

●

Текучесть, зыбкость качеств. В облике свиты есть и унылая повседневность: вой и собачьи склоки, одичавшие, нахохлившиеся птицы в клетках, ленивые слуги, порядок нарушается все больше. Отстают всадники, уже меньше животных... наконец, маленькая, вразброд плетущаяся цепочка — вот и весь шлейф.

И в то же время в других сценах сгущается какая-то фантастичность. В темной, трясущейся карете Лира, выгнанного Гонерильей из дому, охватывает уже не только бешенство, но и страх.— Не дай сойти с ума, благое небо! — упрашивает он богов? судьбу? — Дай сил, чтоб не сойти с ума!..

Черные громадные морды с горящими глазами крупными планами должны пройти по экрану — как демоны безумия.

Как сделан «Король Лир»?

Наступило время новых методов исследования. Раньше думали, что о поэте лучше всего судить поэту. О Шекспире писали Пушкин, Гете, Кольридж, Гюго. Потом за его темы взялись философы. Психологи занялись его характерами. Подоспели со своими знаниями историки елизаветинского театра, литераторы, специалисты по риторике. Текст Шекспира объясняли и духом Возрождения (полнокровным, плотским), и неврозами наших дней,—психоаналитики углубились в подтекст. Находились у нас и охотники перетряхнуть анкеты автора: Шекспира записывали то в певца уходящей аристократии, то в апологета подымающейся буржуазии. Все было. Кому под силу разобраться в таких делах?.. И вот пришла пора точных наук. Конец спорам. Как подвергнешь сомнению цифры? Математическая лингвистика засучила рукава.

Точность в исследовании — первое достоинство. В 1919 году Борис Михайлович Эйхенбаум написал статью «Как сделана «Шинель» Гоголя». В самом названии слышался вызов. Вместо общих фраз о гуманизме Эйхенбаум показал ткань литературы: язык, сказ, смену интонаций. Статью критикуют до сих пор:

а где скорбные глаза Акакия Акакиевича? Боль за униженного?..

Разумеется, есть в повести и взгляд Башмачкина и боль автора. Только нужно вспомнить, что еще Чехов свирепо обругал своего брата за рассказ о страданиях маленького чиновника — эта тема набила оскомину, к ней уже нельзя прикасаться, гневался Антон Павлович. Не меньшим штампом стала и критическая болтовня о гоголевском сочувствии меньшому брату. Конечно, название статьи Эйхенбаума могло быть и более точным. Например: «Шинель» сделана и так».

Нельзя исчерпать «приемами» великое искусство. Лучшим определением предмета кажется мне толстовское: «лабиринт сцеплений». В лабиринте нельзя повесить стрелки: «ход направо», «держитесь левой стороны», «к выходу»,— нельзя именно потому, что это лабиринт. Остается каждому по-своему блуждать по нему, освещая путь, стараясь выйти на новые пересечения дорог, натыкаясь на тупики, и опять подымать фонарь: искать иных направлений.

Откуда берется фонарь? Ответить непросто. Это и свет дня, в котором живешь (ты живешь); это и труд людей, который стал тебе доступен. Тех самых людей, которые искали ответа на вопрос: как сделано искусство? как сделана жизнь?

Конечно, хочется ясных объяснений, простых выводов. Вкус к туманным выражениям и высокопарным оборотам у всех уже давно прошел. Об искусстве хочется говорить понятно, дельно.

Одна такая попытка мне хорошо памятна. В 1919 году в Петрограде вышло «Изобразительное искусство». С бумагой было трудно, но почему-то два издания печатались на меловой бумаге: «Красный милиционер» и «Изобразительное искусство». В первом (и единственном) номере этого журнала была помещена статья «Художник и коммуна»; «Сапожник делает сапоги, столяр — столы, — писал Осип Брик.— А что делает художник? Он ничего не делает; он «творит». Неясно и подозрительно». На меня эти программные слова произвели тогда огромное впечатление. Я был молодым художником (очень молодым), мне стыдно было заниматься чем-то подозрительным и неясным. Какое там вдохновение, озарение свыше, творчество. Подумаешь, божьи избранники. Нужно было дело делать — реальное, полезное, изготовлять вещи.

Или показать, как вещи сделаны.

Как сделана любовь Ромео и Джульетты? Сколько ударных и неударных слогов падает на сомнения Гамлета?..

●

Профессор Марвин Розенберг (университет Беркли, США) рассказал мне, как запрограммировали задачу: количественный анализ речевых единиц «Лира». Стихи и прозу закодировали. Трагедию зарядили в компьютер. Счетно-вычислительное устройство сработало. На первое место вышли, кажется, союзы but, if (только, если, но, кроме, однако...).

Опыт, конечно, интересный. Что он показывает? Может быть, превалирование состояния колебания, неустойчивости, неуверенности? Не берусь судить. Данных должно накопиться много, из разных срезов образности. На мировом Шекспировском конгрессе в Канаде таким исследованиям был посвящен целый раздел программы.

Неразумно пугаться машины, установленной в мире поэзии. Она не рассеет тени отца Гамлета, и Фальстаф не похудеет после математического обследования. Надо сказать, что и Шекспир придавал значение подсчетам. Цифры имели для него особый смысл. Принц Галь проделал математический анализ записки Фальстафа (на обороте счета таверны «Кабанья Голова») и открыл диспропорцию количественных (выпитого и съеденного). Известна и трактовка Шейлоком единицы веса «один фунт».

Обо всем этом я вспоминаю потому, что и мне хочется поставить эксперимент. Касается он также математики, но направление опыта иное, пожалуй, даже противоположное: не закодировать стихи цифрами, а, напротив, выявить в цифрах поэзию. В «Лире» есть арифметика. Есть и алгебра. Есть, не побоюсь сказать, и магия чисел. Произведение посвящено буйству стихий, мировому хаосу, а в нем

только и делают, что делят, вычитают умножают...

Счеты щелкают в первых же репликах: владения делятся, слова любви вымериваются, и даже молчание Корделии превращено в формулу: «Из ничего и выйдет ничего». Деление на три части, опять сложение, затем деление на два. Так обращаются с государством. «Она была когда-то дорога,— говорит Лир о младшей дочери,— теперь цена упала».

Потом падает цена Лира. Гонерилья требует сократить его свиту наполовину; Регана убирает еще четверть. «Пятьдесят вдвое больше, чем двадцать пять,— подсчитывает Лир,— значит, Гонерилья любит меня вдвое больше».

Пародия на арифметику? На меры и догмы, с помощью которых Лир судил о жизни?.. Пародия оборачивается трагической формулой. Она образуется не сразу. Сперва перед нами примитивная задача, детский учебник: король и сто человек свиты составляли вместе, всего — сто один человек; свиты не стало; сто один человек минус сто человек: сколько останется? Школьник отвечает, не задумавшись: один человек. Шекспир дает другое решение: один человек — это уже и не человек. «Теперь ты ноль без палочки»,— говорит Лиру шут.

Один + сто = король. Король — сто (свита) = 0. Мера куда меньшая, чем человек. Выводится новая мера: Бедный Том — голое двуногое животное, и ничего больше. Ничто. Ноль без палочки.

●

Две меры создают как бы шкалу отношений, измерений. Две цифры — самое большое число и самое ничтожное: все и один.

Король — это и все. Корделия, выступающая против воли короля,— одна. Одна против всех. Одну сбросят со счетов ничтожным движением пальца. За Корделию вступается Кент: теперь два против всех. Величины также несоизмеримы. Кент уничтожен, изгнан. Появляется третий: французский король. Три против всех. И Корделия уже не кажется побежденной.

Может быть, меру решает не один человек, а корона Франции? Нет, именно это, человек. Слуга разрушает планы герцога Корнуэлского; старик фермер спасает слепца Глостера. «Все» — вовсе не постоянная, неделимая величина. Среди всех обязательно находится один, который отделится от всех; от множества отпадет единица. Единица добра, правды, милосердия — против громады зла, лжи, жестокости.

На одну чашу весов падает все самое тяжелое: корона, меч, и другая чаша мгновенно взлетает. Может ли что-нибудь перевесить золото и железо? Может, отвечает трагедия. Другая корона? другой меч? Нет, на чашу весов падает совсем иная мера тяжести. То, что, казалось бы, вовсе невесомо. «Лир» основан на конфликте мер, столкновении духовных ценностей и материальных.

Никто и ничто,— старый человек, тяжело больной приходит в себя (он долго находился без сознания); мир, которым он владел, в котором он прожил восемьдесят лет, предстает перед ним в каком-то новом качестве, в ином измерении. Раньше он не замечал людей. Теперь он различает прежде всего крохотную частицу влаги.

— Что это, слезы на твоих щеках? — спрашивает он дочь, которую выгнал и проклял.— Да, это слезы.

Эти слова кажутся мне самыми сильными в трагедии.

Мерять государственную историю слезой ребенка — требовал Достоевский. «Ничего» Корделии (еле слышное) громче громовых речей во славу короля.

Слеза, медленно стекающая по щеке Корделии, занимает в пространстве трагедии не меньшее место, чем мрак и огонь апокалипсиса,— черный вихрь бури, обрушившийся на мир.

Здесь начинается спор о том, что такое это пространство.

●

«Все» у Шекспира — меняющееся, диалектическое понятие: ни постоянства, ни устойчивости в нем нет; оно одновременно огромно и ничтожно: самая большая цифра может обо-

рачиваться и нулем. Армия Эдмонда (наемные войска) одерживает победу: французы разбиты, Корделия и Лир в плену. Эдмонд, теперь уже и граф Глостер, у цели. Герцогини готовы перегрызть глотку из-за него; он будет правителем государства. Полная победа. И... неуловимое мгновение — ничего больше нет, все исчезло. Ни крупицы власти, ни тени силы. Не стало армии (она распущена слабым человеком, герцогом Олбэнским); нет ни одного солдата, чтобы защитить полководца. Герцогини уничтожены в считанные минуты. Кем? Кто поднял на них руку? Никто. Они убили друг друга. Сами себя уничтожили; как сама собой разбрелась армия. Ничего больше не осталось. И этот счет окончательный. «Все» — оказались призраком; только призраки исчезают мгновенно, бесследно. «Все» — не только не большинство, подавляющая сила, но даже и не реальность: «все» — морок, наваждение.

Мгновенность перемен, быстрота возмездия?.. А не попросту ли условность драматургии? Пятый акт, нужно торопиться, не сидеть же зрителям до ночи?.. Вот и приходится автору уводить события за сцену, скороговоркой наказывать зло. Стоит ли режиссеру тут мудрить?..

Соображения для театра веские: сам ритм действия, основанного на тексте, не даст возможности именно здесь, где немного слов, вывести на первый план судьбы, пристально вглядеться в лица. Оптика сцены не позволяет этого. Иное дело экран: выражение глаз в кино нередко сильнее целого монолога. Неужели Эдмонд (полный сил) погибает лишь от того, что Эдгар (измученный жизнью) оказался более умелым фехтовальщиком?..

Эдмонд, умирающий на грязной, окровавленной земле, всеми брошенный, как загнанный зверь (а он был самым ловким охотником),— один, совершенно один, в огромности вселенной... Тут место кино: глазам Эдмонда. К этому кадру мы с Регисом Адомайтисом и ведем всю роль.

Но «все» не только призрак, но и совершенная реальность: реальность веревки, связанной в петлю, которой удавили Корделию.

Здесь, в последних сценах, открывается существование иных «всех». Шекспировские герои требуют отклика, отзыва. Крик Лира: «Люди, вы из камня!..» — не в пустоту.

От кого же ждут они отзыва, ответа? От всех. Значит, от тех, кто вышел на сцену? Нет, скорее от тех, кто в зале. И не буквально от тех, кто сегодня купил билет и пришел на спектакль,— от продолжающейся жизни. От тех, кто придет. От тех, кто поймет. Кто не будет из камня.

Этот один — на сцене или на экране — эта мера «одного человека» и есть прообраз не мнимых, а подлинных «всех», движения, полноты страдания, полноты зова.

Вот почему так невыносимо трудна постановка «Лира». В основе основ трагедии лежит старинное моралите: история Всякого человека во Всякой жизни.

●

Статью «Как сделана «Шинель» склеили с фильмом «Шинель», мы его сняли в 1926 году. Начиная с первой ругательной статьи (почему режиссеров не выгнали сразу же, после «Чертова колеса»?) до последней одобрительной наш фильм выводили из статьи Эйхенбаума. «Все мы вышли из «Шинели»,— писал Достоевский. ФЭКС, видимо, вышел из «Как сделана «Шинель».

Бориса Михайловича Эйхенбаума я хорошо знал и очень любил. Большого влияния его статья на фильм не оказала. Оказал влияние актовый зал Киево-Печерской Пятой гимназии (на меня). Когда нас, учеников первого класса, построили парами и чужой бородатый человек в очках повел нас по коридорам, а потом по лестнице на второй этаж, и мы вошли в раскрытые двери, и я переступил порог прошлой, домашней жизни, и оказался в новом для себя мире: помещение казалось огромным, неестественно высоким; несмотря на дневной свет ярко горели люстры; на стене, далеко от меня, висел большой портрет Николая Второго в военной форме с орденами; гимназисты всех классов, одетые в формы, стояли в строю: никто больше не двигался. Было молчание, пустота, царь во весь рост

в сапогах. Человек, застегнутый на все пуговицы парадного мундира, вышел на блестящий паркет; голос в гулкой тишине звучал неестественно. Здесь я был совсем чужим, беззащитным. Все казалось мне сном, дурным сном.

Какие-то начальные отношения величин — естественной жизни и казенной, мнимой — я тогда впервые ощутил.

С понятием «счастье» у меня навсегда связался день, когда после очередного обстрела Киева я пошел утром в гимназию. Гимназии больше не было. Насквозь просвечивало разбитое здание, валялся кирпич, щебень.

Влияют не статьи, а жизнь. Эйхенбаум последние годы жил рядом со мной. Мы часто встречались. Он всегда очень прямо держал голову. Волосы сперва были темными, потом они поредели, стали совсем седыми. Потом было плохое для него время. Однажды он позвонил мне:— Поздравьте меня,— услышал я голос Бориса Михайловича по телефону,— мое имя появилось в печати. Вот, в медицинском журнале: «Случай с больным «Э», больной «Э» — это я. «Несмотря на тяжелые симптомы, больной остался в живых».

Влияют не статьи, а люди. Умение людей прямо держать голову. Сценарий «С. В. Д.» (Тынянова и Оксмана) мы переделывали во время съемки. Тынянов не обижался, его интересовала кинематография, а не права сценариста. Что же осталось от его труда в фильме? Остались надписи,— Юрий Николаевич сочинил их, посмотрев снятые кадры; остались частые встречи, разговоры (вовсе не о кино), дружба. Юрия Николаевича уже давно нет в живых, значит все это ушло в прошлое, одна только память? Нет, именно это, дружба, осталось в кадрах. И не только в «Шинели» или «С. В. Д.», но и в картинах, которые я снимал позже.

А потом, незаметно для тебя, многое становится не жизнью, а «материалом». Можно ли получить копии с вашего архива? Да я слова такого раньше не знал. Архив? Каюсь, я выбрасывал после прочтения письма Эйзенштейна. К чему было их хранить, мы часто встречались.

В конце сороковых годов ко мне пришел театровед профессор С. С. Данилов. «Не сохранились ли у вас материалы постановки «Женитьбы»?» — спросил он меня. Несколько эскизов костюмов случайно сохранились. «Да это памятники эпохи! — восторгался Данилов, рассматривая картинки.— Вы не имеете права держать их у себя. Ваш долг передать их Театральному музею: ваша «Женитьба» принадлежит истории советского театра».

Не скрою, я был польщен. «Музей выражает вам свою глубокую признательность,— сказал мне на прощание Сергей Сергеевич, унося с собой папку с эскизами.— Ваш дар будет сохранен для будущего».

На этом торжественная часть закончилась. Будущее наступило довольно скоро. В книге о драматургии Гоголя я обнаружил репродукции со своих эскизов; в тексте говорилось о «глумлении над классикой». И в других книгах я потом находил веселых клоунов моего детства, замаранных дегтем и вываленных в перьях.

Теперь пришло письмо: в Венеции состоится пятидневная сессия, посвященная ФЭКСу, просмотры фильмов, дискуссия. Тема одного из докладов «ФЭКС и Тынянов», просьба прислать фотокопии материалов. Каких?.. В том, что я сегодня пишу, на мой взгляд, больше влияния Тынянова, нежели в фильме «С. В. Д.».

(*Продолжение в № 6*)

Человек, проживший тысячу жизней

Л. Арнштам

1

Тысяча девятьсот тридцатый год. Ленинград.

Кинотеатр «Светлая лента» на углу Мойки и Невского. Не вспомню, почему именно в неуютном и темном зале этой «Светлой ленты» — общественный просмотр украинского фильма «Земля».

Жизнь в кино для меня только начиналась. Примерно около года назад пришло время осваивать в кино звук, и меня как музыканта, имевшего опыт по музыкальному оформлению театральных спектаклей, Козинцев и Трауберг позвали работать на Ленинградскую киностудию. Числился я там в невнятной должности звукорежиссера.

Сознаюсь, что к этой своей работе я относился недоверчиво и, во всяком случае, как к чему-то временному в моей жизни. В душе я оставался верен высокому искусству музыки. Правда, однажды, когда на мачте «Потемкина» взвился красный флаг, впервые подумалось, что кинолента может стать вровень с лучшим, что дали человечеству литература, живопись и та же музыка. Подумалось тогда и о том, что, может быть, именно искусству кинематографа дано с наивысшей силой выразить героический и мятежный дух революции. «Мать» и «Потомок Чингис-хана» Пудовкина как бы подтвердили это...

И все же было мне боязно, не хотелось навсегда связывать свою судьбу с хаотическим миром ателье, с суматохой режиссерских кабинетов, с надрывными звуками роялей, выжимавшими слезу у актрис на съемках немых, пока еще только немых фильмов.

И вот «Земля» Довженко.

Все неслыханно звенело и пело в этом немом фильме. Казалось, что не только человек, но и земные плоды шепчут слова песен, славящих жизнь. Даже сама смерть не смела тронуть мраком траура этот гимн, сложенный во славу борьбы и свершений Новой жизни на земле. И голос смерти вливался в общий, светлый поток земных голосов. Давно не испытывал я такого потрясения искусством, какое испытал в этот вечер, когда, словно строчки стихов, возникали на экране отточенные рифмами метафор кадры фильма Довженко...

И музыка, музыка, музыка! Мне просто были слышимы ее ритмы, ее многоголосье, ее движение!

И до сей поры почитаю я немую «Землю» совершеннейшим музыкальным фильмом, а Довженко, великого политического художника нашей страны,— непревзойденным музыкантом мирового кино.

Но об этом позже. А сейчас вернемся в зал «Светлой ленты».

Помнится, после просмотра фильма началось его обсуждение. Помнится, кто-то обвинял Довженко в «биологизме», «пантеизме», «зоологизме» и еще в каких-то там «измах». Он весело и легко огрызался, потом заговорил о своем, о главном: о смысле жизни человека-строите-

А. П. Довженко

ля, о любви и смерти, о назначении искусства и, конечно же, о прекрасном — о красоте.

Молодой, но уже среброголовый, с лицом чистым, с голосом, как бы звучавшим предчувствием еще многих, не спетых им песен, был он сам красив и воинствен, как герои его фильма.

Никогда еще не видел я художника, чей душевный ритм, самый склад мышления, характер речи и даже внешняя пластика до такой степени продолжали бы жизнь образов, им самим созданных.

Я уже не вспомню сейчас всех подробностей этого удивительно красивого вечера в «Светлой ленте», именно красивого, потому что всюду, где бы ни появлялся Довженко, тотчас же возникала атмосфера высокой человеческой красоты.

Я знаю только, что именно тот вечер окончательно «повернул» меня к искусству кинематографа. Тогда мне не довелось познакомиться с Довженко, но с «Землей» я расстался не тотчас же. Дело в том, что одновременно с непривычной работой на киностудии я продолжал заниматься привычной — заведовал музыкальной частью драматического театра «Народного дома», дирижировал там оркестром. А в том же, расползшемся по Кронверкскому проспекту здании «Народного дома» находился еще так называемый «железный зал». Когда-то, «при царе», в этом зале, похожем рисунком своих металлических конструкций на малую часть Эйфелевой башни, показывали аляповатые феерии. В первые годы революции обосновался там театр «Народной комедии» — детище Сергея Радлова. А в те времена, которые я вспоминаю сейчас, там крутили кино.

И вскоре после просмотра в «Светлой ленте» стали в «железном зале» демонстрировать «Землю». В свободные минуты между музыкальными номерами, в антрактах между актами я перебегал из зала в зал. Я пристраивался где-нибудь сбоку за металлическими конструкциями, и в их перекрестах снова и снова «прямо с танца» падал в светлую пыль убитый Василь, снова двигалось за его гробом от мала до велика все село, новыми песнями утверждая, что и сама смерть есть только продолжение вечной жизни, металась по хате в неизбывной тоске нагая дивчина Наталка, ветви яблонь касались мертвого лица Василя...

...Было в то время принято в нашем кругу применительно к произведению искусства употреблять существительное «вещь» и глагол «сделана». Ведь будучи по существу отчаянными романтиками, мы отчаянно же чурались неопределенности романтической терминологии. И всякое чудо искусства обязательно выверялось нами дотошным и большей частью чисто формальным анализом.

«Эта вещь сделана так-то и так-то».

Такая терминология была нами перенята у «опоязовцев», составлявших основное ядро ленинградской формальной школы (вспомним хотя бы работу молодого В. Шкловского «Как сделан «Дон-Кихот»). Более всего терминология эта импонировала нам тем, что ею труд искусства как бы сближался с обычным рабочим трудом. Однако, сколько я ни старался, никак не давалось мне сообразить, как же сделана эта вещь — «Земля». Да и старался ли я?!

Стоя за конструкциями «железного зала», я зажимал уши, чтобы не слышать очередной иллюстрации киношного «инструментального трио». И тогда, глядя на молчащий экран, я слышал и слышал совершенно реально небывало прекрасную музыку, которой дышали каждый кадр, каждое ритмическое соединение, каждое столкновение смыслов «Земли».

Так, покоренный чудом искусства, я начисто растерял все свои способности к анализу, и «Земля» Довженко просто-напросто стала частью моей собственной жизни.

...Познакомила меня с ним Эсфирь Шуб. Она, добрая, постоянно хлопотала о том, чтобы мы, кинематографисты, дружили друг с другом. Нелады в нашей среде переносила горестно, если мы ссорились, именно она мирила поссорившихся, бескорыстно и щедро радовалась нашим успехам, тихо огорчалась неуспехам...

— Сашко,— сказала Эсфирь,— вот тебе Арнштам! Ему очень нравится твой «Иван»!

Семья А. П. Довженко: мать — Дарья Ермолаевна, сестра — Полина Петровна, отец — Петр Семенович

Всего несколько дней назад состоялся общественный просмотр «Ивана» в Москве, в кинотеатре «Художественный», что на Арбатской площади, и мне, ленинградцу, посчастливилось быть на этом московском просмотре нового и первого звукового фильма Довженко.

Но Эсфирь недаром произнесла это «очень» и «нравится» с таким подчеркнутым значением. «Иван» вызвал самые разноречивые толки, и, что скрывать, была в этих толках изрядная доля недоброжелательности и, как мне теперь представляется, просто упрямого непонимания.

Мы жили тогда в уплотненном времени, и хотя с просмотра «Земли» в «Светлой ленте» не прошло еще полных двух лет, за плечами у меня уже была работа с С. Юткевичем над фильмом «Златые горы» и работа с тем же С. Юткевичем и Ф. Эрмлером над фильмом «Встречный». Я уже избавился от смутного титула звукорежиссера, а стал просто «сорежиссером», будучи одновременно одним из авторов сценариев этих фильмов. Короче говоря, кино стало главным делом моей жизни.

И надо же было так случиться, что именно наш «Встречный» многие критики, да и не только критики противопоставляли «Ивану», отдавая предпочтение именно «Встречному».

В спорах об этих фильмах немалое место отводилось теории «живого человека», спущенной в жизнь с критических стапелей РАППа. И хотя теория эта вызвала дискуссии внутри самого РАППа, да и РАПП-то был уже распущен к тому времени, о котором я вспоминаю, теория эта имела еще множество почитателей, которые и твердили на всех критических углах-перекрестках, что «Встречный» именно тем и хорош, что он вполне соответствует этой самой теории «живого человека», тогда как фильм Довженко тем и худ, что он ей не соответствует. Неуклюжесть самого словосочетания «живой человек» применительно к предмету искусства адепты этой теории решительно не замечали. И таким образом оставляли они место для странных, я бы даже сказал, потусторонних соображений о том, что искусству — словно гробовщику — возможно иметь дело и с неким «мертвым человеком» в самой его мертвости. Однако, если не придираться к капризам терминологии, речь в известной степени шла о преодолении схематизма, вернее, о замене одной системы схематизма другой системой вполне схоластического схематизма.

В схематизме же обвинили «Ивана», приплюсовав таким образом к «измам», навешанным на Довженко после «Земли», еще один «изм» — схематизм.

...И вот — Малый Гнездниковский, 7 — дом, откуда руководят кинематографией. По этажам этого дома разгуливали все ветры и бури прожитого нами времени. Но он стоит неколебимо и ныне. И толчея была тогда, сорок лет назад, точно такая, как сегодня: в редакторских комнатах, в коридорах, на лестничных площадках, в «предбанниках» начальственных кабинетов.

Там, в одном из «предбанников», Довженко. Чему-то он похохатывает, окруженный спорщиками, изживающими в спорах скуку ожидания приема у начальства.

И Эсфирь, «втолкнувшая» меня в этот спор:

— ...Вот тебе Арнштам! Ему о ч е н ь н р а в и т с я твой «Иван»!

...Уже не первый час выхаживаем мы по Тверскому и Никитскому бульварам. От Пушкина до Гоголя. И обратно — от Гоголя к Пушкину. Пушкин еще на старом месте, по другую, чем нынче, сторону Страстной площади. Гоголь, еще Андреевский, горбится в скорбном раздумье.

Шаг у Довженко легкий, но не крупный, туловище откинуто назад, и кажется, что оно не участвует в ходьбе.

Я уже рассказал ему в с е о «Земле» — о том, какую роль в моей жизни сыграла его «Земля», и о музыке, услышанной мною в «Земле»... И снова и снова о музыке, но теперь уже о той, что слышалась мне в «Иване». Да! Мне о ч е н ь н р а в и т с я «Иван». Однако «нравится» — то ли это слово? Фильм ошеломил меня, так будет вернее. Не скрою, не увидел я в этой новой работе Довженко такой цельности и такой гармонии пропорций, какой дышала его «Земля». Неотесанные в своей первозданности глыбы породы громоздились одна на другую. Казалось, художник торопился, складывая их, торопился так, что подчас ему не хватало дыхания. Но в этой прерывистости дыхания, в этой неотесанности было свое величие! И чередование ритмов, то тяжко ворочающих пластами смыслов, то резко прерывистых, создавало тот самый «эффект присутствия», какого так добиваются, прибегая ко всем ухищрениям современной техники, кинематографисты нынешних дней. Во всяком случае, у меня во время просмотра «Ивана» возникла полная иллюзия собственного моего присутствия на гигантской строительной площадке Днепрогэса.

А торопливость художника (ее следы были явственны), ну что ж! Она представлялась мне сродни нетерпению живописца, который, будучи одержим новой идеей, для того, чтобы не терять драгоценных рабочих минут на грунтовку холста, пишет прямо по старой своей работе. Нафантазировал я тогда, что Довженко «писал» «Ивана» прямо по «Земле». Контуры ее проступали то там, то здесь под новыми слоями красок и напластованиями новых смыслов.

И музыка мне слышалась все та же, только получила она новое и грандиозное развитие.

Прямым продолжением лирической стихии «Земли» звучал величественно-плавный пролог фильма: тихий Днепр. Тихие его берега. Тихие девичьи голоса. Но прозрачная, как небо над рекою в тихую погоду, старинная украинская песня была лишь увертюрой, лишь благодарной данью прошлому. И как потом взрывалась песенная тишина этой увертюры могучими ритмами иных песен — песен труда человека, преобразующего землю.

Гигантский масштаб этого труда на строительной площадке Днепрогэса был передан Довженко с необыкновенной поэтической силой. И лирическая основа «Земли», множенная на подвиг народа-строителя, зазвучала в «Иване» эпосом былинного размаха.

Мне, все еще жившему упорядоченной стихией музыки, был совершенно явствен с и м ф о н и з м фильма. Как видите, еще один «изм»! Но этот, м о й «изм», решительно опрокидывал обвинение «Ивана» в схематизме. Просто фильм, на мой взгляд, был построен по непривычным для его критиков музыкальным законам.

Что такое сонатная форма в ее классическом выражении? Схема? Да, схема. Но в этой, почти математически точной схеме разве не созданы величайшие произведения искусства?!

Вот так и «Иван»! Виделась мне в его постройке точность сонатной формы. Вступление. Первая (главная) тема... вторая тема...

На съемках фильма «Звенигора» (1927)

разработка... возвращение к первой теме... и т. д. Даже такая прямая публицистическая «выходка», как заявление с экрана в зрительный зал прогульщика Степана Губы: «А я прогульник... ось моя походочка...» — воспринималось мною, как вступление новой, резко контрастной музыкальной подтемы.

Где уж там схематизм!

Наверное, было в моих рассуждениях того времени немало наивного, но именно этими рассуждениями я «защищал» фильм Довженко, шагая с ним рядом по бульварам.

Возможно, что его прельстила некоторая замысловатость моей музыкальной «защиты». Но слушал он меня внимательно и долго не перебивал, что для него, как я позже понял, было нелегким делом, ибо всегда был он полон мыслями, которыми не терпелось ему тут же поделиться с собеседником, стоил тот того или не стоил. И все-таки не дослушал меня до конца. «Нет,— вдруг сказал он,— не получилось! Не вышел у меня «Иван»... Сказал печально, но без всякого самоуничижения. Кажется, я взбрыкнулся каким-то возражением, но оно не задержало его внимания. «Понимаешь, Леня,— продолжал он (мы быстро перешли на «ты», и он называл меня всю жизнь то Леней, а то, на украинский манер, Левко).— Понимаешь, не хотелось мне быть наблюдателем!.. Как это пишут критики в статейках: «Фильм снят... или там роман написан непосредственно по следам событий». Нет! Не хотелось мне «по следам»! Ведь бывают такие этапы в жизни народа, когда художник не имеет индульгенции на соглядатайство. Он приговорен временем, в какое живет, не на соучастие, а на полное участие в деле, которое творит народ.... Вот я и хотел, чтобы фильм трудился рабочим на стройке! Понимаешь, не человек Иван, а именно фильм! И не со

стороны, а работал бы вровень с теми, кто строит... Поставил себе и артистам такую задачу. А там, темпы... темпы... темпы! Ну,— он лукаво улыбнулся,— отставать не хотелось — гнал! И, видимо, загнал, заторопился... да, заторопился! А может, не следовало торопиться, все-таки не следовало... Может, для совершенства все-таки должно быть расстояние?»— задал он сам себе тихий вопрос и замолк.

— Нет! — помолчав, отмахнулся он от того, что, видимо, все-таки томило его.— Такова уж, наверно, судьба художников революции! Не дано нам выжидать, взвешивать, отходить на расстояние... И ничего с этим не поделаешь!— Он размышлял вслух, казалось, уже не обращая свои размышления ко мне.

Мы задержались у памятника Гоголю. Сидим на скамейке. Солнце уже скрылось в темных облаках. Вечерело. Неожиданно привстав со скамейки, Довженко вежливенько поклонился Николаю Васильевичу.

— Да... чуден Днепр при тихой погоде... простите...— внятно сказал он не то самому себе, не то Гоголю. Я убежден, что в эту минуту он был «наедине сам с собою» и просто не видел меня, но уже в следующую — неловко хохотнул и, опустившись на скамейку, заговорил, теперь уже снова общаясь со мною.

— Ну, а что до этих, которые сравнивают ваш «Встречный» с моим «Иваном», так ты не огорчайся. Они ведь дурачки,— почти ласково сказал он,— не стоит обращать на них внимания!

Свое огорчение по этому поводу я высказал ему в самом начале нашей прогулки. Сказал что-то о нелепости противопоставления «Встречного» — этой прозаической повести — поэтическому эпосу «Ивана».

— Живой человек... Живой человек! — теперь уже откровенно весело посмеивался Довженко. — Дался им этот «живой человек»! Они же не о человеке хлопочут, а о гомункулусе, выращенном в их критическом огороде! Столько-то достоинств на столько-то недостатков! Столько-то недостатков на столько-то достоинств! Сложенье-вычитанье! Вычитанье-сложенье! Два правила арифметики... всего два! А?! Ну кому он нужен такой арифметический «живой человек»?! Нет, Леня! Художник обязан, понимаешь, обязан прежде всего разглядеть прекрасное в человеке! На то он и художник!

Эту одну из самых дорогих заповедей всей своей жизни в искусстве Довженко произнес с упрямой горячностью и тут же стал рассказывать о людях строительства на Днепре. Рассказывал красиво, в самом высоком смысле этого слова, с редкостными подробностями, которые я не берусь воспроизвести, отделенный от того времени пространством стольких лет. Он называл мне имена, отчества и фамилии ударников — героев строительства и его фильма. Он «показывал» мне их в действии. И как показывал! В его рассказах они были еще прекраснее, чем на экране. А как красивы они были в фильме! И он действительно знал их не «со стороны». Он был одним из них. И пока он рассказывал, я явственно увидел его самого строителем. Он был и землекопом, и бетонщиком, и бригадиром, и прорабом, и машинистом экскаватора — он был всеми! Это он по шатким деревянным мосткам, обливаясь потом, катил тачку с землей (таких тачек было еще немало на той стройке). Это он укладывал бетон. Это он управлял рычагами умных машин... на нем была рваная рубаха, его тело было обожжено солнцем, в поры кожи въелась земля и жаркий песок. И прерывистое дыхание его фильма было прерывистым дыханием людей, пришедших по призыву партии большевиков на берега древней реки для того, чтобы нелегким своим трудом утвердить новь на земле.

Но он — художник, сам воздвигавший рядом с другими строителями плотину на Днепре,— умножил их красоту, щедро одарив каждого и своею собственной человеческой красотою.

— ...Пойдем, Леня,— сказал он, глянув на часы,— Юля, наверное, уже беспокоится...

●

...Прерываю последовательность воспоминаний.

Не глянув в программу, машинально включил телевизор, и поначалу чуть слышно, а

«Арсенал» (1929). Кадр из фильма

потом все явственнее донесся ко мне из далекого далека воспоминанием, сразу ударившим по сердцу, плач. Нет, не плач — вой. Нечеловечески страшный и все же такой человечный! Еще мгновение — и малый экран телевизора захлестнуло безудержное человеческое горе.

— Ой матко, матко!.. Ой матку убылы! — навзрыд рыдает батько Боженко.

Где-то под Киевом провокаторы расстреляли его добрую жену, и вот мечется батько по школьной комнате, бросается в тоске на стены, раздирает на себе сорочку. Раскатывается на площади перед школой грозный гул.

— Хлопцы, матку убылы! На Киев, хлопцы, на Киев! — Бойцы батькиного Таращанского полка потрясают оружием... Скачет на взмыленном коне, разрезая толпу, Щорс.

— Ой, Микола, матку убылы, чуешь, Микола?.. И ты, Черняк, чуете?.. Поила таращанцев чаем, ходила за пораненными, стирала бойцам сорочки... Хто мою матку убыл?!

И снова и снова мечется старый по школьному классу, снова раздирает на себе сорочку и снова:

— Ой, Микола, матку убылы, чуешь, Микола...— И еще раз, все то же — дубль за дублем. И еще, и еще!

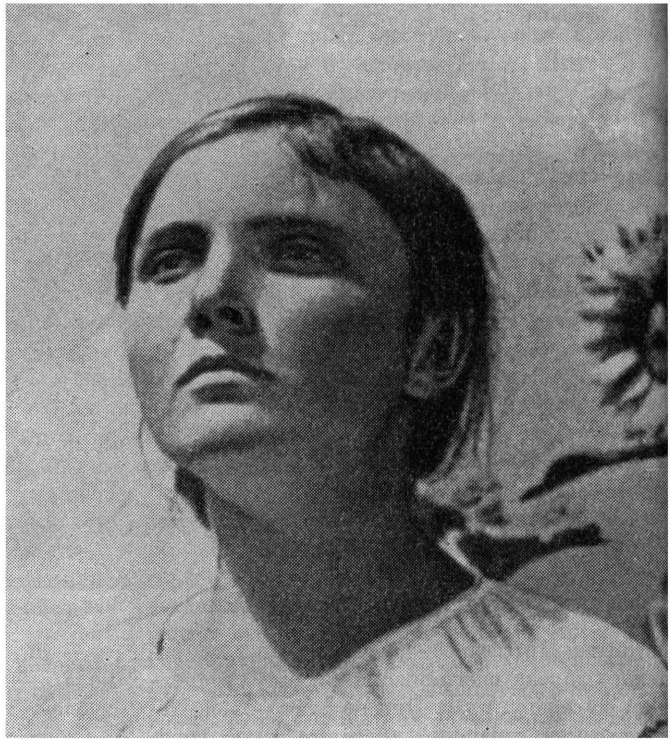
Стоит жаркое лето 1938 года. Довженко, Солнцева и я в небольшом просмотровом зале Киевской студии, той, что ныне носит его имя.

В Киев он вызвал меня из Ленинграда телеграммой. Очевидно, был неспокоен (как всегда!) за отснятый к тому времени материал «Щорса», возможно, хотел поделиться своим беспокойством, а может быть, просто на мне, как «на собаке», кое-что и проверить.

К вечеру, прямо с самолета, привезли меня в этот зал. И вот дубль за дублем раскручивается на экране горестная сцена батьки Боженко. Именно с этой, очевидно, очень дорогой ему сцены, начал Довженко просмотр не смонтированных еще кусков «Щорса».

Каждый кинематографист знает, как подчас томительно скучно просматривать материал фильма в дублях. Но тогда мне хотелось, чтобы дублей этих было поболе. И повторяемость ничуть не томила, наоборот! Казалось, повторение одного и того же на экране каждый раз давало возможность увидеть и почувствовать

«Земля» (1930). Орися — Ю. Солнцева



нечто такое, чего не увидел бы и не почувствовал в единичном. Да и было ли повторение? Дубли не были, как это часто бывает, «близнецами», и замысел сцены от дубля к дублю становился яснее и яснее: от грубо-мужского — к детскому!

Видимо, Довженко и прекрасный актер Скуратов искали во всклокоченном, неумытом, растерзанном батьке Боженко детски-чистую суть его души.

И чем дольше я глядел на экран, тем больше проникался страданиями Боженко. Сознаюсь — стоял у меня ком в горле. Я глянул на Довженко (он сидел рядом со мною) и поразился страдальческому выражению его лица, как будто страдания батьки Боженко там, на экране, были его, Довженко, собственными страданиями. Мне даже показалось, что он плачет. Нет, он, конечно, не плакал, просто смахнул скатившуюся невольно слезу.

...Никогда, даже в самые трудные минуты жизни Довженко не довелось мне увидеть его поддавшимся слабости. Тем более, никогда не видел я его плачущим.

И только один раз на моей памяти вот так же, как тогда в просмотровом зале, скатилась слеза по его щеке и так же незаметно смахнул он ее. Было это через годы, когда он рассказывал мне о смерти своего отца в фашистской неволе.

...«Щорсом», героическими битвами гражданской войны Довженко готовил себя (как мечталось ему — и народ!) к иным битвам. Об этом, а отнюдь не о профессиональных качествах просмотренного вчера материала и заговорил он со мною на утро. Оно было очень ласково, это раннее прозрачное утро над Киевом. Легкий ветерок чуть шелестел в листве деревьев «сада Довженко», возделанного его трудами на пустоши Киевской киностудии. Ка-

залось, сам воздух был напоен совершенной безмятежностью. Но безмятежность этого утра была совсем не в ладу с тем, о чем мы говорили, усевшись на траве в тени старого, еще «додовженковского» одинокого дуба.

Предчувствием, вернее, уверенностью в неизбежности схватки с фашизмом жило все наше поколение. Но, пожалуй, ни один из художников, которых мне довелось знать, не жил так м а с ш т а б а м и времени, не ощущал так всем своим существом м а с ш т а б каждого отдельного события в общем потоке истории, как Довженко!

Нынче ведь всем вспоминается его речь на Втором съезде советских писателей, его уверенное слово о неизбежности в самом ближайшем будущем путешествий человечества в космосе. Кажущаяся фантастичность этого предположения вызвала тогда в зале не одну недоверчивую усмешку, а в кулуарах съезда и поток острот. Прав оказался Довженко!

И в то киевское утро он не просто размышлял о возможностях и возможных сроках нашего столкновения с фашизмом, нет! Он многое предвидел. Грядущее не представлялось ему легким, и он сетовал на нашу пропаганду, которая, как ему казалось, недостаточно готовила народ к масштабам тех испытаний, какие выпадут на его долю. Он предчувствовал неслыханные страдания народа и говорил об этом с нескрываемой горечью и болью. Но он же с воодушевлением мечтал вслух о нашей победе. Жила в нем страстная вера в то, что мы принесем этой победой всему миру (обязательно всему!) тот единственно справедливый общественный строй, торжеству которого он отдавал весь свой талант художника.

На полях и на мостовых городов Испании история еще дописывала трагическое преди-

словие к той невиданной битве, которая предстояла человечеству в ближайшем будущем, а Довженко уже с пронзительной ясностью видел ее. И пока он произносил свой монолог (это был именно монолог, я почти все время молчал), мне казалось, что весь горизонт затянули грозовые тучи. Я увидел е г о г л а з а м и залитые кровью поля и разрушенные дотла города. Я слышал лязг железа и грохот взрывов, сотрясающих земной шар, и стоны раненых и предсмертный хрип убитых, плач женщин и детей... Но были мне слышимы и победные фанфары марша армий справедливости!

Чем я ответил, чем я мог ответить на монолог Довженко? «Через страдание — к радости!» Как близко было это бетховенское самому духу Довженко. Через страдание — к радости, разве не этим заветом героического искусства жило все созданное им и все, что ему еще предстояло создать?!

Помнится, я и заговорил о Бетховене, как-то связал его с просмотренным вчера материалом «Щорса» (ох, как сидело во мне еще «музыкантское»!), чем снова, наверное, несколько озадачил Довженко. Потом я читал ему стихи Николая Тихонова «На Верденских холмах». Стихи эти были о войне 1914—1918 годов. Но жила в них та же высокая тревога за судьбы человечества, которая с такой силой владела Довженко. Наверное, поэтому они и вспомнились мне:

Нет, не хотел бы надпись я прочесть,
Чтобы в строках, украшенных аляпо,
Звучало бы: «Почтите мертвой честь —
Здесь Франция стояла! Скиньте шляпу!»

...А солнце уже высоко поднялось над садом. Было за полдень, и сад постепенно заполнялся героями другой войны — героями «Щорса». Кто во что одетые, увешанные оружием, небритые, чубатые, они слонялись по саду, перекликались на все лады, устраиваясь в тени, стучали костяшками домино.

Шла подготовка к очередной съемке. В съемке было занято множество актеров и неактеров, и по мере того как их «готовили» в недрах киностудии, все больше и больше заселялся ими сад.

Иногда нашу беседу (теперь уже беседу) прерывала Солнцева. Она подводила к Довженко то одного, то другого участника съемки на «огляд».

— Ну как, Сашко?

— Хорошо, Юлечка... очень хорошо!

Солнцева — «Аэлита» — королева экрана... О, нет! Какая уж там королева! Она и черноработая тяжелого нашего труда и первый друг — помощник, в совершенстве постигший намерения мастера. Такой я увидел ее тогда. Такою прожила она нелегкую, но прекрасную жизнь с Довженко для того, чтобы после его смерти свершить подвиг — закончить все не законченное им и воссоздать на экране то, что еще только было его замыслами.

— Хорошо, Юлечка... очень хорошо!

И только один раз промолчал он, когда подвела она ему очередного «бойца». Глядя ему в лицо, он посопел, потом отпустил его, изысканно-вежливо склонив голову, а когда тот отошел, сказал огорченно:

— Нет, Юля... этого поставь подальше! Неужели ты не заметила — в его лице нет никакой духовности!..

«...Приготовьте самые чистые краски, художники. Мы будем писать отшумевшую юность свою.

...Пересмотрите всех артистов и приведите ко мне артистов красивых и серьезных. Я хочу ощутить в их глазах благородный ум и высокие чувства... Пусть они мечтают. Не надо им ни есть в это время, ни пить, ни курить, ни зашивать поношенные одежды свои. Не надо обыденных слов, бытовых телодвижений, правдоподобных подробностей. Уберите все пятаки медных правд. Оставьте только чистое золото правды».

Это обращение к своим сотрудникам по работе (обращение, ныне хорошо известное каждому студенту ВГИКа) Довженко предпослал в сценарии «Щорса» той сцене, дублями которой (опять дублями!) закончился второй вечер, вернее, ночь просмотра материала фильма.

Сцена, в которой Щорс и его бойцы во время краткой передышки между боями раздумывают над настоящим и отдаются мечтам о будущем человечества, давно уже стала хрестоматийной.

Но до сей поры испытываю я ни с чем не сравнимое волнение, вспоминая ту ночь в просмотровом зале, когда в потоке дублей рождалась она на моих глазах в своей первичной цельности.

И до сих пор слышится мне таким, как услышал его тогда впервые, голос Щорса, в мечтах своих унесшегося в грядущее, к далеким потомкам: «И воскреснем мы. И возникнем из седины веков и пройдем перед ними могучим строем, полным торжественного ритма и красоты, трезвые, храбрые, без брани, без подхалимства и предательства».

...Горят хутора. Черный дым стелется над полями Украины.

...Умирает, высоко вознесенный на руках своих бойцов, батька Боженко...

...Отзвучал «Заповит»... Отзвучали и небывалые соединения иных песен с маршевой поступью оркестров...

...В последний раз увидели мы Щорса... И надпись — «конец».

Сегодня одиннадцатое марта тысяча девятьсот семьдесят первого года.

Только что кончили показывать по телевизору «Щорса». Более полувека прошло с тех незабываемых дней, о которых рассказал в этом фильме Довженко.

Тридцать три года с тех, дорогих моей памяти ночей в маленьком просмотровом зале Киевской киностудии, когда в рваном потоке дублей рисовались передо мною контуры одного из самых совершенных его творений.

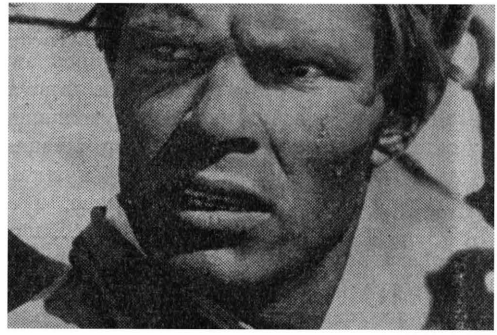
В ноябре 1971 года минуло пятнадцать лет со дня его смерти. «И воскреснем мы. И возникнем из седины веков...» Да! Бессмертен Щорс, бессмертны бойцы революции! Но бессмертен и художник, даровавший им своим искусством вторую и вечную жизнь!

Однако сегодня и мысль о бессмертии не приносит мне утешения.

За окном круговерть мартовской, должно быть, последней метели этого года. И мне вдруг ясно представилось: вот раздастся звонок телефона, и я услышу его голос, его живой голос:

— Леня... выйдешь?

— Так ведь погода... и сердце твое...



«Земля» (1930). Василь — С. Свашенко

— Нет, слушай... ты выходи, я уже готов... одеваюсь...

И мы пошли бы, хоронясь от метели у стен домов. Он, нелегко дыша, выбрасывал бы фразу за фразой. О чем говорил бы, не знаю, но не о пустяках, ибо ни разу не слышал я от него пустой болтовни. А я, наверное, сказал бы ему, что «Щорс», которого случайно увидел сегодня, выдержал испытание временем. А потом, наверное, заговорил бы о музыке, снова о музыке, которую услышал и сегодня, по законам которой, как мне думается, построен и «Щорс». А вдруг он, в ответ на мои музыкальные «измышления», рассказал бы мне приснившийся ему как-то сон? Рассказал бы, как бог в этом сне отобрал у него талант с л о в а и вручил ему новый та-

лант — талант м у з ы к и. Ведь его всю жизнь томила мысль, что своим искусством (при всем старании!) так и не удалось ему в полную меру выразить великое время, призвавшее его к обязанностям художника. Так, может, хоть теперь, в «вечер жизни», получив от бога новый талант, музыкой удастся выразить все недовыраженное, в ее звучании обрести совершенство работы... нет! Не рассказывал он мне о своем сне во время нашей прогулки! И не было такой прогулки. Сон этот записал он, как притчу, незадолго до своей смерти. А я прочел эту притчу годы спустя и обрадовался тому, что угадал когда-то, еще «в начале пути», скрытую за многими пластами работы глубинную связь всего его творчества с самой стихией музыки и с ее закономерностями.

2

«Смерть — это память любящих»!

И пока не иссякнет любовь и дружество в любви, мертвые живы не только делами своими, оставившими вечный след, но невольно любовь и привязанность время от времени возвращают их нам и в мелочах повседневности. Вот так и увидел я Довженко, шагающим нынче сквозь мартовскую метельную нескладицу, когда захотелось мне побыть с ним снова вдвоем, снова услышать его живой голос.

Однако почему не увиделся он мне на трибуне или, скажем, на очередном заседании (сколько их было, таких заседаний!)? Или хотя бы на обсуждении очередного сценария (сколько их было, таких обсуждений!)? Да просто потому, что, когда вспоминаю я о повседневности нашего дружества, встает оно предо мною в первую очередь бесконечной цепью прогулок. Первое звено этой цепи — наше многочасовое блуждание по бульварам от Пушкина к Гоголю и обратно — от Гоголя к Пушкину. А потом, потом сколько же мы с ним отшагали по улицам Москвы и Ленинграда, Киева и Тбилиси, по буйно-зеленым аллеям парков Сухуми, по дорожкам и лесным тропам Подмосковья. А где-то, ближе к концу войны, оказались мы и вовсе соседями. Поселили нас на Можайке (теперь Кутузовский проспект). Наши дома стояли почти глядя в окна друг другу. И тогда, тогда уже прогулки наши превратились в ежедневную, что ли, привычку. Какая бы ни стояла погода, рано или поздно жди телефонного звонка!

— Леня, выйдешь?..

И даже если по горло был занят работой, никогда не имел я воли отказаться от встречи.

...В. Шкловский в книге о Льве Толстом рассказывает, как в последние годы жизни писателя один из его ближайших друзей Д. Маковицкий «...нарезал куски плотной белой бумаги, клал в карман и записывал, что говорил Лев Николаевич, коротким карандашом, положивши руку в карман». Но я не толстовец, уверовавший в сверхчеловеческую мудрость человечнейшего из человечных. И я не Эккерман, с отрешенной добросовестностью принявший на себя обязанности «живого фонографа» при великом Гете. Наверное, следовало мне вести нечто вроде дневника наших с Довженко встреч. Но мне и в голову не приходило такое!

Я просто любил его и дорожил каждой с ним встречей, никак не ставя перед собою задачи запоминать любое его слово. А чем чаще были эти встречи, чем повседневнее становились наши отношения, тем с л и т н е е вспоминаются они мне ныне. Такова уж естественная жизнь человеческого общения! Запоминаешь ч у ж о е острее в о т д е л ь н о м, в подробностях. Близкое слышится слитным звучанием.

И все-таки память, верная любви и дружбе, когда и не ждешь, выхватит вдруг из этой с л и т н о с т и то один, то другой клочок важного и неважного, значительного и незначительного. Клочки эти никогда не явят гармонии целостного, подчас они лишь следы раздумий о том, кого ты любил и кого уже нет с тобою рядом...

Отказавшись и далее от всякой попытки изложить что-либо в хронологически последовательном порядке, попытаюсь рассказать на этих страницах хоть кое-что из того, что время от времени возникало в памяти во все эти годы, прожитые без Довженко.

3

Из украинского села в Москву приехала погостить к Довженко его мать, Дарья Ермолаевна.

Гладко зачесанная на прямой пробор, в темном платке, повязанном вокруг головы, в темном же шерстяном платье, она сидела в московской квартире сына за столом, накрытым в ее честь. Сын собрал ради приезда матери отборную компанию. Были тут известный архитектор и известный физик, два кинематографиста, писатель, которого знала и чтила вся страна, и даже один генерал.

Мать почти не притрагивалась к еде.

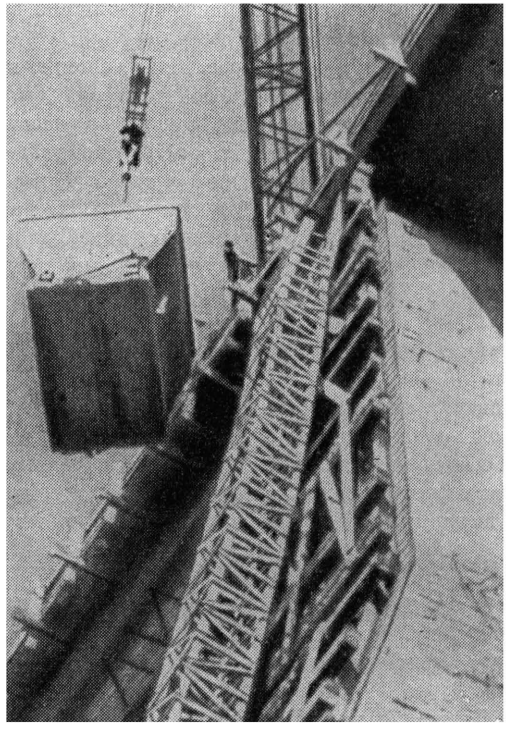
Люди, собравшиеся за столом сына, тоже не столько ели и пили, сколько разговаривали, в отличие от матери, которая молчала.

Разговор за столом шел обычный, городской разговор обо всем и ни о чем. Перебрасывались именами писателей, названиями книг, фильмов, заспорили о современной архитектуре...

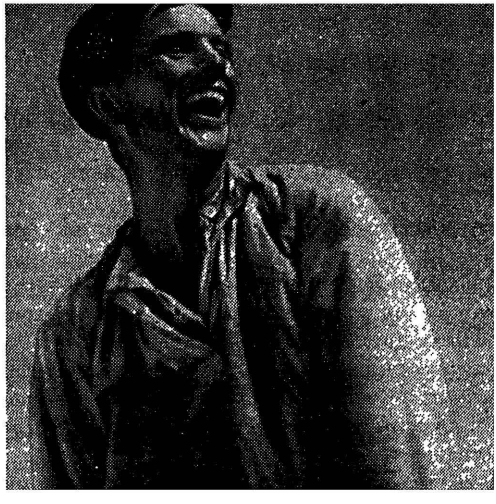
Мать слушала, всем своим неулыбчиво-строгим видом показывая вежливое внимание. Но по мере того как раскручивалась, перескакивая с предмета на предмет, беседа, по мере того, как становилась она все шумнее и беспорядочнее ввиду того, что гости, по городской привычке, не стесняясь, перебивали друг друга, лицо матери становилось все скучнее и скучнее. Наконец мать и вовсе пригорюнилась. Сын, почувствовав неладное, тревожно поглядывал на нее. Неожиданно все услышали ее голос. Как случилось, что ее тихий голос ясно услышался в шумном многоголосье, наполнявшем комнату, может быть объяснено только тем, что мать, почитавшаяся в селе, где она проживала, доброй ворожеей (это поведал мне как-то Довженко!), пустила в ход свои колдовские навыки...

— Сашко, а Сашко,— обратилась она к сыну,— может, заспіваем? — Мать произнесла это с такой певуче-откровенной тоской по красоте, которую, очевидно, не умели создать эти люди за добрым застольем, что все тут же и примолкли.

— Заспіваем, мамо... чего же вам хочет-



«Иван» (1932).
Иван — П. Масоха



ся? — прозвучал в воцарившейся тишине негромкий ответ и вопрос сына.

...Они пели в два голоса. Я не вспомню ни слов, ни мелодии. Помню, что песня была медленная и печальная. Мать вела песню. Сын подпевал низким баском, чутко угадывая все переливы и «отходы» в сторону, которыми мать свободно украшала песню. Ее расплывшееся с возрастом лицо подобралось и похорошело. Глаза глядели по-молодому мягко...

...Много написано и сказано о народных корнях творчества Довженко. Но никакие статьи, ни даже самые обстоятельные исследования не сказали мне столько о совершенной сопричастности Довженко н а р о д н о м у, сколько сказала эта медленная, невеселая песня, которую мать и сын дыхание в дыхание несли вдвоем, как счастливую ношу.

●

Жаркий день московского лета клонится к вечеру. Мы бредем с улицы Воровского, где тогда помещалась сценарная студия, домой, на Можайку.

Довженко расстроен, вернее, никак не может успокоиться. На заседании редакционной коллегии, бессменными членами каковой состояли и он и я, обсуждали сегодня очередной сценарий. Состав нашей коллегии был сильный, но разномастный, и по каждому поводу, важному, а иногда и неважному, вспыхивали горячие споры — был бы только повод! Застрельщиком в этих спорах частенько бывал именно Довженко. Заспорил он и на этот раз. Повод для спора дала ему небольшая любовная сцена-объяснение, написанная автором в той ж и з н е п о д о б н о й манере, которая бытовала в те годы (бытует подчас и в нынешние времена). Жизнеподобие, выдаваемое за «правду жизни», быстро выработало свои стилистические штампы. По этим штампам полагалось объясниться в любви междометиями, недомолвками, недоговоренностями. Живое слово мертвело в бесчисленных многоточиях, якобы воссоздававших естественность бытовой речи. Диалог топтался на месте, еле перебирая слабыми ножками.

«— Я тебя, Соня... так сказать... ну... ты меня... ну... ты понимаешь?..

— Я, Коля... я понимаю... Только, Коля... не знаю... уж...

Долгое молчание, внизу под мостом, в реке плеснулась большая рыбина».

Нет, это не пародия, прошу мне поверить, это почти точное воспроизведение типичного диалога из сценариев тех времен.

Более всего по штампам «жизнеподобия» положено было опасаться в ы с о к и х слов да и вообще какого-либо п о э т и ч е с к о г о выражения чувств.

«Я люблю тебя! Ты любишь меня?» — даже эти святые каждому человеку слова почиталось чуть ли не дурным тоном произносить запросто, впрямую, в форме ли счастливого признания или трепетного вопроса. Впрочем, справедливости ради, должен признаться, что молодая героиня обсуждавшегося нами сценария все-таки задала этот извечный вопрос молодому герою.

«Ты меня любишь?» — вот так запросто и спросила!

Зато герой не замедлил ответить ей по всем нормам эстетики жизнеподобия:

«Не хочу врать, ты меня устраиваешь...»— так вот и ответил голубчик!

Довженко сначала сдержанно, а потом все горячее, все более страстно обрушился на такую, с позволения сказать, трактовку тончайших человеческих отношений.

— Простите,— горестно гудел его басок,— но такой безъязыкостью чувств вы унижаете молодых людей! Им скучно в вашем сценарии! — склонив голову, он боднул ею в сторону автора, соблюдавшего абсолютное спокойствие человека, уверенного в своей правде.

— Товарищи! — отстранившись от автора, взывал уже ко всем нам Довженко.— Заметьте! Недоразвитость чувств становится нормой в наших сценариях, в наших книгах! Мы стали бояться красивых слов, нежных движений! Язык наших героев беден! Это опасно! Сами того не понимая, мы учим молодых людей грубости в обращении друг с другом, с ж е н щ и н о й! Люди в наших сценариях разучи-

На съемках фильма «Аэроград». А. П. Довженко (в центре) и Ю. И. Солнцева (слева)

лись сильно чувствовать, разучились страдать. Они не страдают, а огорчаются! Нет... будьте такой добренький,— снова и в этот раз на самый деликатный манер обратился он к автору.— Почему ваши герои не страдают? Какая же, извините, это любовь без страданий?!

(Не в первый и не в последний раз так разорялся Довженко по этому поводу! Следы сходных размышлений и полемических «ударов» нетрудно обнаружить в стенограммах и статьях того времени.)

Многоопытный автор вежливо, но ехидно возражал Довженко. Он говорил и говорил совсем неглупо что-то о девальвации высоких слов, которыми мы все недавно так злоупотребляли, о русском характере, искони сдержанном во внешних проявлениях, об естественном затухании драматизма чувств в нынешних условиях городской жизни, осложненной «депоэтизацией» бытия коммунальных квартир. Конечно же, пошел в ход и привычный аргумент: «нынче из-за женщины не дерутся на дуэлях».

— Жаль! — совершенно серьезно отрубил Довженко, вызвав взрыв смеха. А он не смеялся!

Спор, разгоревшись, стал уже общим. Кое-кто из членов редколлегии, правда, со множеством оговорок соглашался с автором. Видимо, воодушевленный этой, хотя бы частичной поддержкой он и нанес Довженко, как говорится, удар ниже пояса.

— Александр Петрович, — тихо сказал он,— людям нелегко дышать на той высоте, на которой дышите вы, они перестают верить в реальную жизнь героев ваших сценариев и ваших фильмов!

Очевидно, фраза эта, оброненная автором, как я все же хочу думать, в пылу спора, глубоко ранила Довженко. Он умолк и больше не произнес ни слова.

И вот теперь, когда мы остались вдвоем, все не мог успокоиться — то ворчал, то посмеивался, то откровенно буффонил, а то всерьез гневался.

— Не хочу врать... ты меня устраиваешь... устраиваешь,— как бы примериваясь к этому слову, он произносил его на разные лады.— Устраиваешь! А?! Я помню чудное мгновенье: передо мной явилась ты... Ну, что ж, коли явилась, не хочу врать, ты меня устраиваешь! А, Леня?! Каково?!.. Врет он (имярек автора сценария)! Все врет! А может, преждевременно состарился? Или сам никогда не любил, не был влюблен... Послушай, Леня, ты не знаешь, есть у него дети?

— Есть, сын.

— Ну вот, сын! Наверное, бедняжка, он тоже не знает любви, не умеет любить...— искренне пожалел авторского сына Довженко.

— Сашко! Ему и десяти нет...

— Тем хуже! Ах, бедняжечка... Такой у него скучный отец!.. Нет, врет он! Молодые люди зачитываются любовными стихами, плачут на «Ромео и Джульетте», сам видел, с трудом достал билет... Все он врет!.. Леня, а ты заметил, как часто в наших сценариях любовь почему-то начинается с ссоры? Обязательно с ссоры! Кажется, что засунули молодого человека и девицу в мешок и они там, как кошка с собакой,— мяу... ррр... мяу... ррр... а потом: «Ты меня устраиваешь!»... Ха! — дьявольски хохотнул Довженко.— Ну, хорошо,— отсмеявшись, продолжал он.— Люди грубеют в бытовой неустроенности... Предположим, хотя сомнительно! Но даже если это так, на то ты и художник, чтобы взять их руки в свои, повести за собой на вершину чувств и мысли и сказать им: оглядитесь! Поглядите на себя с высоты жизни, и вы, вопреки скудости и неустроенности вашего быта, увидите, как прекрасна, как красива ваша любовь, как красиво вы любите друг друга! И скажи им: вы, именно вы, соль земли! И мелочные недостатки вашего бытия вы несете во имя великой цели переустройства основ всей жизни на земле! И скажи им...— Неожиданно Довженко прервал свой патетический пассаж.— Врет, все врет! — погрозил он пальцем автору, который, вполне возможно, в это же самое время рассказывал за чаем в семейном кругу о престранных и уже всем надоевших чудачествах этого отставшего от жизни упрямца.

— Все врет! — еще раз погрозил тот ему пальцем.— И про страдания врет! Что он понимает в страданиях?! Какие его страдания?! Страдает, наверное, по причине того, что не имеет собственного автомобиля...

— Кажется, у него есть автомобиль, Сашко!

— И прекрасно! Отними у него автомобиль, вот он и будет страдать, а то и вовсе зачахнет! А люди, страдая от любви, и теперь кончают жизнь самоубийством! — в запале Довженко выговорил это как высшую похвалу предполагаемым самоубийцам и тотчас же продолжил: — Вот, Маяковский! Небось и этот, который «ты меня устраиваешь», вызубрил в школе: «Лучший поэт нашей эпохи». А ему, лучшему, недостало воздуха, не хватило высоты в любви: «любовная лодка разбилась о быт», и он выстрелил в себя!

— Все было сложнее, Сашко. И ты это хорошо знаешь...

— Знаю, Леня... знаю! А все-таки верю! Встреться ему хорошая, д о б р а я женщина, он, несмотря ни на что, остался бы жить! Женщина...— задумчиво повторил Довженко.— Да ты знаешь ли...— начал было он следующую фразу и вдруг умолк, что-то приметив, застыл на месте. Я проследил за его взглядом. Там, навстречу нам, по широкому тротуару улицы Чайковского шла женщина. В легком, развевающемся на ходу летнем платье, в сандалиях на босу ногу, с букетом сирени в руках, казалось, она не шла, а летела, так стремительно легка была ее походка. Она была хороша собою, очень хороша! Это становилось все неопровержимей, по мере того как она приближалась к нам. Но вот она поравнялась с нами. Довженко так пристально, внимательно, так неотрывно глядел

на нее, что она не могла не заметить этого, невольно замедлила шаг, почти остановилась, чуть щуря темные глаза, вгляделась,— может быть, знакомый,— растерянно улыбнулась и сразу заторопилась дальше.

Не знаю, успела ли она заметить, как низко, как почтительно склонил пред нею, вернее, уже вслед ей свою седую голову Довженко. Она удалялась от нас своей легкой, летящей походкой, ни разу не обернувшись, и, конечно же, ей, занятой своими мыслями и своими заботами, не было никакого дела до этого немолодого уже чудака, который, любуясь ею, так долго глядел ей вслед, глядел до той поры, пока она не затерялась в летней дымке, заслоненная темными и светлыми спинами иных прохожих.

— Какая прекрасная женщина! — сказал Довженко.— Ты заметил, у нее античная стопа... Совершенно античная! И походка... какая походка! Да это же сама Ника Самофракийская сошла на московскую землю! Ну-ка попробуй,— помолчав, лукаво усмехнулся он,— скажи такой: «Не хочу врать, ты меня устраиваешь!» А?! Ах, дурачок, дурачок!— развеселившись, ласково воскликнул Довженко и восклицанием этим закончил свой затянувшийся спор с автором, который, думается, к этому времени отпил уже свой чай и, спустившись с сынишкой во двор, копался в моторе своей машины.

●

Он не терпел грубости, не переносил грубых слов. «Дурачок» — в его устах было, пожалуй, самым сильным ругательством.

К женщине — матери, сестре, подруге — он относился трепетно. Даже самое слово женщина он произносил как-то по-особенному весомо.

Если б он был религиозен, то, конечно бы, исповедовал культ мадонны, культ божьей матери. Он окружал женщину ореолом высокой чистоты. Сегодня, когда униженная всеобщим похабством нагота женщины выставлена в десятках и сотнях фильмов на потребу всемирной импотентности, уже никого и ничем не удивишь. Но Довженко в начале

«Аэроград» (1935). Кадр из фильма

тридцатых, пуритански строгих, годов нашего кино не побоялся выразить великое женское горе взметнувшейся и мечущейся по хате наготою невесты убитого Василя — Наталки. Правда, тогда это вызвало споры и даже недобрый отклик в печати Демьяна Бедного. Но вот годы спустя случай свел меня в Киеве с ветераном-осветителем, который когда-то с лесов направлял луч своего прожектора на голую актрису Максимову. Я спросил его, как отнеслась бригада осветителей к такому небывалому на съемках происшествию, не хихикал ли кто-нибудь в кулак, не отпускал ли кто тайком похабное словцо?

— Что вы, товарищ! — обиделся он.— Разве можно?! Александр Петрович так все объяснил перед съемкой, что тишина стояла, как в храме! Понимать надо... красота! —

«Щорс» (1939). Кадр из фильма

помолчав, застенчиво добавил он. И я увидел в его потускневших уже от старости глазах отблеск той духовной красоты, которой когда-то и его одарил Довженко.

...Духовность, красота человеческой духовности была для него главной красотой мира. Он считал, что женщина, познавшая материнство, всегда духовнее мужчины.

Верный вассал красоты, он огорчался, если в красивой актрисе вдруг встречал пустоту бездуховности. И как бы она ни была хороша собою, напрочь отворачивался от нее.

...Довженко зашел в павильон, в котором я снимал актерские пробы. Я репетировал с актрисой. Актриса была очень красива, и мне казалось, что, если с ней как следует поработать, ей удастся сыграть ту роль, на которую я пробовал ее уже далеко не первой.

Репетиция шла трудно.

Довженко постоял в стороне, пригляделся и потом подозвал меня к себе.

— Леня,— тихонько сказал он,— не трать даром время! Неужели ты не замечаешь... Она же не человек, она просто-напросто кукла, только очень большого размера!

И он оказался прав. Красота этой актрисы была совершенно бездуховна. Она могла лишь позировать перед камерой, умело подсказывая оператору наиболее выгодные для себя ракурсы.

●

...Он свято верил в то, что истинная любовь и даже просто влюбленность удесятеряет силы человека и что любящий способен на то, на что никогда бы он не был способен в состоянии безлюбовности.

Как-то он мне рассказал об одном парубке из села Сосницы (села, в котором Довженко родился и провел свое детство). Парубок этот, по причине любви, сделался непревзойденным скороходом. Девушка — предмет его любви — жила в другом селе, отдаленном от Сосниц на добрых семьдесят верст. В самый разгар сельской страды парубок каждое воскресенье утром отправлялся на рассвете пешком к своей милой. Семьдесят верст к ней на свиданье и семьдесят верст обратно, так чтобы к утру понедельника поспеть в Сосницы.

— Мы, ребятишки,— рассказывал Довженко,— каждое воскресное утро, чуть забрез-

жится, подбирались к тыну, чтобы поглядеть, как он пойдет. И вот — вжик! — мелькнет его голова за тыном, и уже нет его. А пока мы заберемся на тын, где-то далеко-далеко, на другом конце села, маячит уже его спина. А в понедельник утречком, чуть рассветет,— вжик! — мелькнет его голова вдоль тына, только теперь в обратную сторону, и вот уже трудится он в поле, как и все прочие, да еще и песни поет! Вот, Леня, что делает любовь с человеком. Быть бы ему теперь мировым чемпионом по скорой ходьбе. А?!

Сам Довженко, правда на другом техническом уровне, в точности повторил этого парубка. Было это в самом начале его романа с Солнцевой. Он снимал «Арсенал» в Одессе. Она была вызвана в Киев, где должна была сниматься в каком-то фильме. Кончая съемки в субботу вечером, Довженко тайком от съемочной группы удирал на вокзал, садился в любой попутный поезд. В воскресенье утром, а то и за полдень, а бывало, что и к вечеру, поскольку поезда тогда ходили неаккуратно — свидание! И... — вжик! — обратно в Одессу, с тем чтобы в понедельник утром, когда уже вся группа разыскивала своего пропавшего режиссера, появиться как ни в чем не бывало на съемке!

Однако кинематографисты народ озорной! Они «проследили» Довженко, специально отрядив для этого одного из помощников режиссера. И вот как-то, когда Довженко тайком возвращался с очередного киевского свидания с Солнцевой, вся съемочная группа «Арсенала» в полном составе встретила своего режиссера на перроне одесского вокзала аплодисментами и цветами! Что после этого оставалось ему делать?!

Солнцева так и не снялась в той картине, для которой приехала в Киев,— Довженко «увел» ее, и увел на всю жизнь!

●

Он бесконечно жалел людей, приговоренных горькой судьбой к одиночеству. И искренне удивлялся, а порою и негодовал на тех, кто сами, по своей воле оставались одиноки. Принципиальные холостяки представлялись ему или отъявленными эгоистами, или же больными людьми, зараженными какой-то тяжелой моральной инфекцией.

Вот еще один рассказ, поведанный мне Довженко с лукавейшей усмешкой. Он снимал фильм в каком-то украинском селе. И прослышал, что там совсем недавно женился девяностолетний дед. Женился он на вдове,

«Щорс» (1939). Щорс — Е. Самойлов, Боженко — И. Скуратов

Довженко (30-е годы)

которая была моложе его лет на тридцать с гаком.

— Вот как-то раз после съемки,— рассказывал Довженко,— иду я по сельской улице, вижу, сидит тот самый дидусь на приступочке у своей хаты. Ну я присел рядом, завел с ним беседу о том о сем. Потом спрашиваю:

— Дидусь, а дидусь, а правда, что вы только-только обженились?

— Правда... почему не правда...

— Простите великодушно, а зачем вы, диду, женились?!

— Как зачем? А женщина!

— Так ведь люди говорят, вам, дидусь, уже все девяносто?

— Ну, так... Девяносто...

— Так вот, простите великодушно, я и спрашиваю: зачем вам женщина?

— Как зачем? А лаяться?! — с великолепным презрением ко мне, задавшему ему столь глупый и нетактичный вопрос, ответил дед. Но уверяю тебя, Леня, таким лукавым своим ответом спрятал он от меня истину, которая состояла в том, что и в девяносто и в сто лет человеку, если только он человек, доступна любовь и тяжко одиночество жизни!

●

Мы в Ленинграде, в картинной галерее Эрмитажа. Пройдя по многим залам, задержались у «Мадонны Литта» Леонардо да Винчи. Задержались надолго, не чувствуя течения времени. Я встречаюсь неведомо в который раз с «Мадонной». Я с детства знаю ее наизусть. И люблю ее наизусть. И все равно каждый раз, как только представляется возможность, спешу на свидание с нею. Сегодня со мною Довженко. Он не отходит от «Мадонны». Не отхожу и я. Он молчит, весь уйдя в созерцание. Молчу и я. И молча радуюсь

тому, что он, дорогой мне человек, чувствует, видимо, то, что чувствую и я. Потом мы идем с ним вдвоем по Дворцовой площади, выходим через узкую щель Зимней канавки к Неве. Неторопливо бредем на Марсово поле. Он молчит. Молчу и я. Он медленно обходит камни Марсова поля, молча, про себя читает надписи на могилах жертв революции, сочиненные когда-то Луначарским. Я веду его через мост на другую сторону Невы. Мы бродим третий час — и ни слова!

Пришли к сфинксам. Повернувшись к ним спиной, он глядит в сторону Академии художеств. Мне кажется, будто он что-то вспоминает. И вот я услышал его голос. Негромко, почти нараспев читал он по памяти стихи казенного студента этой самой Академии художеств Тараса Шевченко:

О світе наш незаходимий!
О ти пречистая в женах!
Благоуханний сельний крине!
В яких гаях? В яких ярах,
В яких незнаимих вертепах
Ты заховаешся од спеки
Огнепалимої тії
Що серце без огню розтопить
І без води прорве, потопить
Святії думоньки твої
Де ти сховаешся?
Нигде!*

И ничего, кроме этих строчек из поэмы Шевченко «Мария», не было сказано им в тот вечер.

Но мне кажется, что тем смутно-белым ленинградским вечером он был счастлив так же, как был счастлив и я.

---

* О свет ты наш незаходимый!
О ты, пречистая в женах!
Благоуханный крин долины!
В каких полях, в каких лесах,
В расселине какого яра
Ты можешь спрятаться от жара
Огнепалящего того,
Что сердце без огня растопит
И без воды зальет, затопит
Твое святое существо?
Где скроешься от доли слезной?
Нигде!
(Перевод Б. Пастернака)

(Окончание в следующем номере)

Экранные вести • Экранные вести • Экранные вести

На студии «Таджикфильм» заканчиваются съемки цветного широкоэкранного фильма об Ахмате Донише — просветителе, который жил в XIX веке в период Бухарского эмирата (режиссеры А. Рахимов и И. Усов). Герой будущей картины был первым представителем таджикского народа в России, первым понял, что помимо России угнетателей существует Россия прогрессивная, первым установил тесные контакты с передовой русской интеллигенцией.

Режиссер М. Арипов снимает историко-революционный фильм «Тайна племени», повествующий о пробуждении самосознания якутского народа, о его борьбе за свою независимость и свободу.

Но главным в работе студии являются картины на современную тему.

Начала снимать двухсерийную телевизионную картину «Четверо из Чорсанга» режиссер Маргарита Касымова. Это фильм о судьбах четырех друзей, которых жизнь раскидала по разным уголкам страны. И вот они встречаются через много лет, и один из них предъявляет серьезный счет своим бывшим товарищам...

— В этом году,— рассказывает режиссер Тахир Сабиров,— я буду работать над двумя фильмами. Один из них — «Семья Джохангира». Это картина о сегодняшнем дне. Я хочу рассказать о совхозе, который носит имя XXIV партсъезда. Удивительный совхоз — в нем, мне кажется, воплощен образ нашей республики. Его директор — умный, сильный человек, рачительный хозяин, настоящий коммунист.

В картине речь идет о переселении. Это вопрос государственной важности. Ведь наша республика — горная, у нас много народа живет в горах, а мы постоянно осваиваем новые степи, подавая туда воду. Скоро, скажем, когда перекроем Нурек, будет осваиваться Дангаринская степь, и снова возникает проблема переселения. Но психология горцев меняется с трудом. И все же менять ее надо. Потому что жизнь на равнине лучше и легче, чем в горах, где люди живут маленькими группками в аулах, в условиях, далеких от современного комфорта...

Так что фильм этот прежде всего об изменениях в психологии человека. Вот что меня волнует: как, какими путями меняется отношение к жизни... Проблема вечная.

Впереди у меня работа, которую считаю самой главной — фильм о становлении Коммунистической партии Таджикистана. Название будущей картины — «Кто был ничем...» — по строке «Интернационала»... Я хочу создать игровую, многоплановую, двенадцатисерийную и в то же время остросюжетную телевизионную картину о партии. От мечты о создании партии, от первых тайных собраний до наших дней.

Сценарий (мы работаем над ним с автором всех моих картин И. Луковским) создается по мотивам произведений основоположника таджикской советской литературы Садриддина Айни «Рабы», «Бухара», по документам компартии Таджикистана, запискам современников, мемуарам.

Первая трилогия будет заканчиваться семнадцатым годом. Это период, когда в рабах пробуждалось сознание,— период бурный, страстный. Борьба шла кровавая. Людей, которые призывали к свободе, привязывали к конским хвостам и пускали в степь. Революционная агитация каралась смертью...

Вторая трилогия — дети рабов совершают революцию и создают свою республику, свою партию. Это тоже насыщенный период: становление колхозов, открытие школ, раскрепощение женщин, борьба с басмачеством...

Третья — внуки рабов в годы Великой Отечественной войны защищают свою свободу. Это фильм о героях: и о тех, кто вернулся с наградами, и о тех, кто погиб на фронте.

В трех заключительных фильмах пойдет рассказ о нашем времени.

Памяти художника-коммуниста

Открытие надгробия на могиле И. А. Пырьева

Торжественное открытие памятника-надгробия выдающемуся кинорежиссеру И. Пырьеву состоялось на Ново-Девичьем кладбище в Москве.

Перед скульптурным барельефом И. Пырьева собрались представители кинематографической общественности Москвы. С коротким вступительным словом к собравшимся обратился кинорежиссер С. Герасимов. Председатель Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР А. Романов говорил о гражданском величии подвига художника-коммуниста Ивана Пырьева. Взволнованно прозвучали речи Л. Арнштама, М. Донского, С. Долидзе, Е. Суркова, посвященные памяти замечательного мастера советского экрана.

за рубежом

Признаки перемен

По страницам французской прессы

К. Разлогов

«Кризис французского кино» — эти слова в 1970 году можно было довольно часто увидеть на страницах французской печати. Однако с самого начала попробуем выяснить, что же имеют в виду под кризисом сами французы. Ведь тут вполне закономерно возникает вопрос, а когда, собственно говоря, с их точки зрения, французское кино не переживало эпоху кризиса? Ведь даже в начале 60-х годов, которые ныне принято считать чуть ли не «золотым веком» кинематографии страны, периодом кратковременного подъема «новой волны», в журналах и газетах Франции довольно часто говорили о... кризисе. Где и как найти объективный критерий?

Дело в том, что когда говорят о кризисе кино, в различные периоды подразумевают разные его аспекты. Кризис кинопроката — это одно, а кризис кинопромышленности — другое, что же касается киноискусства, то хоть его развитие непосредственно и зависит от двух указанных аспектов, кризис тут проявляется прежде всего в сфере общественной роли кино и художественного уровня произведений. Не следует забывать и о неоднородности позиций как отдельных критиков, так и лидеров противоположных направлений критической и политической мысли: что для одного предстает симптомом кризиса (например, для официального критика появление фильма антиправительственного, оппозиционного, «левого» направления), то для другого может, наоборот, оказаться первым признаком благоприятных перемен. Поэтому мы и попытаемся разобраться в различных аспектах развития киноискусства Франции в последние годы, с тем чтобы выяснить, каковы же в настоящее время объективные основания для рассуждений о кризисе французского кино, не ограничиваясь, как это часто делается, двумя или тремя наспех подобранными цитатами.

Коммерция и искусство

На первый взгляд во французской кинопромышленности положение более или менее благополучное.

Однако наиболее уязвимый сектор экономики кино не столько кинопроизводство, сколько кинопрокат. Недаром опубликованное в 1969 году официальное заявление Общества кинематографистов Франции гласило: «То, что обычно называют кризисом кино, есть прежде всего кризис проката. Создавая лучшие и более дешевые фильмы, мы тем самым увеличи-

ваем наши шансы выжить, но пока не будет найден способ остановить упорно покидающего кинозалы зрителя, кинематограф не сможет играть отведенную ему роль в общественной жизни». Эти строки, которые мы цитируем по исследованию состояния французского проката, опубликованному в журнале «Синема 70»*, как нельзя более точно определяют сложившуюся ситуацию. В той же статье авторы Франц Жеводан и Пьер Жирар ссылаются на подробные статистические данные, подтверждающие этот печальный вывод. Вот главная и наиболее общая из приводимых ими таблиц:

Год	Посещаемость (млн. зрителей)	Количество залов	Сборы (млн. франков)	Средняя цена билета (во франках)
1960	354,6	5821	662	1,86
1961	328,3	5802	648	1,97
1962	311,7	5742	694	2,23
1963	292,1	5683	741	2,54
1964	275,8	5592	764	2,77
1965	259,1	5454	790	3,05
1966	234,7	5283	785	3,34
1967	211,4	5093	785	3,71
1968	203,2	4856	784	3,86
1969	181,9	4599	796	4,38

По этим сводным данным видно, что кризис проката не есть нечто появившееся в самое последнее время. Посещаемость кинотеатров падала систематически из года в год на протяжении десяти лет, никак не реагируя на различные этапы развития, которые переживало французское киноискусство за этот период. Единственно стабильной оставалась сумма сборов, так как тут потеря зрителей частично компенсировалась постоянным ростом цен на билеты (более чем в два раза на протяжении десятилетия). Было бы несправедливым считать рост цен лишь следствием уменьшения числа зрителей, игнорируя обратную связь — несомненно, чрезмерная дороговизна билетов пагубно отражается и на посещаемости: из дешевого народного развлечения кинематограф во Франции все более превращается в праздничное времяпрепровождение, на которое чуть ли не специально надо копить деньги, либо в зрелище для избранных, но отнюдь не в эстетическом, а в чисто экономическом смысле слова.

Каковы же, с точки зрения прокатчиков и журналистов, пути борьбы с этим вполне очевидным и бесспорным кризисом?

Среди общих причин чаще всего подчеркивают, что за последние годы буржуазная цивилизация предлагает все больший ассортимент самых разнообразных развлечений, так называемых «продуктов массовой культуры», в то время как еще недавно кино служило чуть ли не единственной формой развлечения. Среди самых опасных конкурентов кинематографа наибольшее внимание, естественно, уделяется телевидению — за последние 15 лет количество зарегистрированных телевизоров во Франции увеличилось со 125 508 до 10 120 797— эти цифры более чем красноречивы. Конечно, ими не исчерпываются причины кризиса проката, но найти какие-нибудь другие столь же общие закономерности этого, по всей вероятности, необратимого процесса пока затруднительно.

Однако Жеводан и Жирар, вероятно, правы, указывая на то, что в кризисе посещаемости есть как бы два аспекта. «С одной стороны, все менее и менее просто «ходят в кино», и эта тенденция кажется необратимой, с другой, все более и более стремятся увидеть какой-либо определенный фильм, идут «на фильм». По данным довольно старой анкеты, проведенной Национальным киноцентром еще в 1965 году,— пишут авторы статьи, —60 процентов зрителей заранее выбирают фильм, на который идут». Поэтому единственный выход из кризисной ситуации авторы статьи видят в приспособлении проката к новой ситуации, в учете при распределении залов и программ данных социологических исследований и запросов отдельных типов аудиторий. Одновременно они возлагают явно чрезмерные надежды на «воспитание вкуса» зрителей, с целью привлечения их в кинозалы на лучшие фильмы (вообще это одна из излюбленных идей редакции журнала, издаваемого Французской федерацией киноклубов). Но, по-видимому, начинать подобное воздействие следует не с области культуры, а опираясь на более насущные и непосредст-

«Cinema 70», п. 150.

венные нужды аудитории. Результативное воздействие на массы возможно лишь при переходе от буржуазного «просветительства», своеобразного «культуртрегерства» к открытой политической пропаганде и агитации, одним из аспектов которой будет воспитание художественное.

Подводя итоги этому краткому рассмотрению экономического состояния французского кино, следует отметить, что если на первый взгляд кризис посещаемости почти никак не отразился ни на сборах, ни на кинопроизводстве, то при ближайшем рассмотрении положение оказывается отнюдь не столь простым, ибо кинопроизводство, а в связи с ним и киноискусство, кинофильмы, косвенно обусловлены состоянием проката.

Вероятно, все помнят, что возникшая на рубеже 50-х и 60-х годов так называемая «новая волна» в довольно значительной мере изменила условия кинопроизводства: фильмы стали дешевле, и продюсер мог себе позволить финансировать (в минимальной сумме) картину, которая изначально не претендовала на широкий коммерческий успех. Дальнейшая эволюция «новой волны» показала, что это изменение никак нельзя было назвать по-настоящему действенным — промышленники, предоставившие первую возможность молодым снимать, делали это только до тех пор, пока принадлежность к «авангарду» какое-то время служила такой же приманкой, как и имя кинозвезды. А когда увлечение зрителей откровениями «nouvelle vague» кончилось, сами режиссеры, ее былые корифеи, постепенно начали переходить к созданию фильмов, рассчитанных на успех у широкого зрителя.

На смену этим мастерам, которые к середине 60-х годов уже причислялись если не к старшему, то, по крайней мере, к среднему поколению, пришли новые таланты. Правда, имена их до сих пор мало известны, но повинна в этом прежде всего система проката. Эти режиссеры, теперь относящиеся уже не к «новой волне», а к сменившему ее «новому кино», снимали фильмы на полулюбительских началах, часто пользуясь дешевой 16-миллиметровой аппаратурой, что им позволяло не очень беспокоиться о прокатной судьбе своего детища. Но тут-то и вступал в силу закон прокатной политики: фильмы эти, получавшие самые разнообразные премии на фестивалях «нового» и «молодого» кино, тем не менее не выпускались на экран, лишались возможности нормального проката, а вместе с тем и признания зрителей*. Крайней намеренно заостренной точкой утверждения этого «иного» кинопроизводства была позиция Жан-Люка Годара, заявившего, что выпускать на экраны обычных кинотеатров свои последние политические фильмы он не собирается, так как отказывается в какой бы то ни было форме сотрудничать с «представителями враждебной капиталистической промышленности», а мыслит себе судьбу своих картин только на экранах учебных заведений, университетов, киноклубов, а также небольших фестивалей.

Таким образом французское кинопроизводство фактически распалось на два противоположных лагеря: с одной стороны, дорогие коммерческие «боевики» (независимо от того, работают ли над ними режиссеры «новой волны» или старые мастера), а с другой — «фильмы в себе и для себя», не имеющие почти никаких шансов быть выпущенными в прокат, причем официально признается только первая группа, а вторая автоматически исключается из собственно французского кинопроизводства. Промышленники и прокатчики часто отказываются признавать «новое кино» как таковое, а поэтому фильмы представителей этого направления, в идейном и художественном отношении весьма пестрого, разнокачественного, когда и создаются, редко выходят на широкий экран, а еще реже сопровождаются соответствующей и необходимой для успеха любого произведения рекламой.

---

* Термин «новое кино» или «молодое кино» появился во французской и западноевропейской критике в первой половине 60-х годов. В отличие от «новой волны» «новое кино» включало отнюдь не только французских мастеров, но и кинематографистов недавно появившихся школ во всем мире, в первую очередь в Латинской Америке, Африке, а также Канаде и других странах, где киноискусства до этого времени часто практически не существовало. При расширительном толковании термина в «новое кино» входят все сколько-нибудь значительные произведения киноискусства всех стран мира, созданные молодыми кинематографистами за последнее десятилетие.

«Дикий ребенок». Режиссер Франсуа Трюффо

Так перед нами встает новая проблема, пусть косвенно, но несомненно связанная с состоянием и развитием киноискусства Франции — проблема кинопрессы.

Критики и фильмы

Действительно, прежде чем так или иначе подойти к рассмотрению фильмов, созданных во Франции за последние два года, следует обратиться к рассмотрению позиции или, скорее, позиций французских критиков по отношению к отечественному кино. Это рассмотрение может оказаться полезным и для общего понимания состояния западного кинематографа.

Правда, критические статьи об отдельных фильмах, публикуемые в самых различных газетах, не дают сколько-нибудь объективной картины состояния кинематографа, являясь прежде всего субъективистским «препарированием» данного фильма, приспособлением его к доказательству незыблемости истин, которые утверждает та или иная газета, та или иная буржуазная партия.

Так обнаруживается чисто прикладное значение критики в буржуазных газетах Франции, которая дает возможность разобраться в особом преломлении политической линии той или иной газеты в приложении к данному произведению или группе произведений, но отнюдь не позволяет нарисовать объективную картину развития киноискусства страны.

В решении этой задачи нам могут, пожалуй, больше помочь некоторые специализированные журналы, целиком посвященные кинематографу. Их во Франции издается немало, причем многие, не выдерживая конкуренции, исчезают уже после первого или второго номера. В последние годы наибольшим влиянием пользовались четыре уже достаточно почтенных издания: «Синема», «Имаж э сон» (совсем недавно переименованный в «Ревю дю синема»), «Позитиф», «Кайе дю синема» — и одно довольно молодое и куда менее значительное по объему — «Жён синема». В этих журналах можно найти и критические статьи, посвященные последним вышедшим на экраны фильмам, и отчеты о фестивалях, и интервью с крупными режиссерами, и теоретические материалы. Но было бы ошибочно предполагать, что создаваемая и этими специальными изданиями картина абсолютно объективна: на самом деле и в профессиональной кинокритике Франции можно выделить несколько направлений, отличных одно от другого и по политическим и по эстети-

«Семейный очаг». Режиссер Франсуа Трюффо

ческим принципам. Более того, на примере отдельных изданий мы можем даже обнаружить признаки своеобразного «кризиса критики»— отражающего и «кризис кино» и неустойчивость политического положения в стране. Один из подобного рода моментов мы уже упоминали в связи со статьей о кинопрокате в журнале «Синема 70». Еще более яркий пример тому дает так называемое «дело» «Кайе дю синема», отдельные, но крайне отрывочные сообщения о котором появлялись и в нашей печати.

Что же это за «дело»? Журнал, о котором идет речь, под названием «Ревю дю синема» начал выходить во Франции сразу после второй мировой войны и быстро завоевал популярность. Его вдохновителем был известный критик и теоретик кино Андре Базен. В 1951 году издание было переименовано в «Кайе дю синема». На его страницах читатель находил и достаточно полную информацию о положении кинематографии во всем мире, и отклики на последние события, и, что основное, определенную позицию — как теоретическую, так и практическую, в конечном счете вылившуюся в движение «новой волны»; здесь начинали свою деятельность такие известные мастера этого направления, как Франсуа Трюффо, молодой Жан-Люк Годар и многие другие, вплоть до Жака Дониоль-Валькроза. За последнее десятилетие редакция журнала постоянно стремилась поддерживать все то новое, что появлялось в киноискусстве Франции и других стран, не только активно пропагандируя соответствующие фильмы, но и устраивая специальные показы тех из них, которые не могли попасть в официальный коммерческий прокат. В связи с этим (и как результат отражения реального развития кинематографа) постепенно менялась и позиция журнала, пока наконец во второй половине 1969 года не была определена принципиально новая платформа. Этот процесс шел подспудно и на первый взгляд незаметно, но безусловно отвечал тому же неоспоримому факту, что «новая волна» как самостоятельное движение (при всей ее непоследовательности) прекратила свое существование, а одновременно и потерял свою актуальность выдвинутый Базеном лозунг «доверия к действительности», противопоставлявший условной системе французского кинематографа 50-х годов якобы «безусловную» ценность непосредственного наблюдения жизненных реалий. Первые фильмы мастеров «новой волны» действительно ввели в сферу кинематографа ряд новых жизненных

«Элиза, или Настоящая жизнь». Режиссер Мишель Драш

явлений в их существенных очертаниях (в частности, проблему бунта молодого поколения, борьбы с приспособленчеством, анархизма и ряд других). Но, с другой стороны, по прошествии первых же лет уже возникли трудности, касающиеся и функции, политической роли фильмов в общественной жизни, и характера их формального строя, так как «доверия к действительности» на поверку оказалось недостаточно для определения принципов нового искусства. Теория и практика уже упоминавшегося «нового кино» в его разнообразных проявлениях ставила перед критикой новые задачи.

Первым симптомом кризиса было изменение отношения журнала к текущему кинорепертуару — если раньше на его страницах анализировалось большинство выходящих на экран фильмов, а отдельная страница («Совет десяти») была посвящена их оценке этим «советом», то постепенно стало очевидным, что большинство действительно значительных фильмов, в том числе и французских, на экраны Франции не выходит вовсе, и, наоборот, прокатные картины за редким исключением не представляют ни малейшего интереса. Поэтому журнал все больше внимания стал уделять анализу фильмов, во французском прокате не демонстрировавшихся. Одновременно, по уже упоминавшимся причинам, статьи становились проблемными и теоретическими, постепенно отходя от прежнего типа интерпретационной критики. Эта новая ориентация не устраивала издателя журнала Даниэля Филипаччи, который обвинил редколлегию в сектантстве и прекратил выпуск издания «до урегулирования конфликта», то есть до того, пока редакция не перейдет на его позиции, более «открытые» и «либеральные». Главные редакторы журнала Жан-Луи Комолли и Жан Нарбони не согласились с этими условиями и проинформировали об этом читателей в газете «Монд», где, определив свои позиции, предложили желающим выкупить контрольный пакет акций у Филипаччи с тем, чтобы продолжать работу на прежних началах. При помощи Франсуа Трюффо и Жака Даниэль-Валькроза им удалось этого добиться и после значительного перерыва (с ноября 1969 года по март 1970 года) журнал стал выходить вновь.

Что же так не устраивало издателя в новой ориентации? Официально он ссылался на то, что «чрезмерно» теоретическая направленность отталкивает читателей, заинтересованных в более общедоступном и популярном изложении. Но закономерно возникло предположение, что это всего лишь предлог, а подлинные причины навязанной Филипаччи издательской цензуры более глубоки и принципиальны, более того, носят тщательно скрываемый политический характер. Это становится очевидным, если обратиться к редакционной статье, где руководители журнала совершенно четко

формулируют свои позиции, статье, переполнившей чашу терпения Филипаччи. В частности, здесь были строки, которые неизбежно должны были вызвать гнев издателя и как бы предугадывали грядущие трудности: «Каков исходный пункт нашей деятельности? «Кайе дю синема» — творческая группа, результаты работы которой публикуются в форме журнала. Журнал — это определенный продукт, на производство которого затрачено определенное количество труда, продукт, продаваемый по определенной цене. Мы отнюдь не скрываем, что как товар этот журнал создается в определенных условиях капиталистической экономики, тем более что при нынешней ситуации во Франции иного пути не дано»*.

Далее авторы конкретно определяли свои задачи, в связи с этим давая оценку и французской кинокритике вообще, и собственной деятельности в прошлом. Так как это непосредственно связано с интересующими нас проблемами, мы приведем более обширные выдержки из соответствующего раздела: «В нашей критической деятельности мы должны рассматривать фильмы как продукты определенной идеологии. В соответствии с этим критика не будет ни «спекулятивной» (комментарий, оценка, даже расшифровка), ни «пустопорожней», как болтовня администраторов от критики, поскольку она базируется на сравнительном исследовании данных, обусловливающих производство фильма (определенная экономика, определенная идеология, определенный спрос-предложение), а также на объективном анализе «производства значений и форм» в фильме. Следуя неискоренимой и живучей традиции никому не нужной, бессмысленной и бесконечной писанины о кино, современные формы кинематографического анализа в массе своей определяются идеалистическими подосновами, все более и более скатываясь на позиции чистого эмпиризма. После необходимого, но уже в целом пройденного этапа непосредственного анализа фильма как совокупности материальных элементов, знаковых структур, формальных систем (первой вехой стали работы Андре Базена, которые, несмотря на многочисленные противоречия, обнаруживаемые в его построениях, нашли продолжение в исследованиях, основывающихся на принципах структурной лингвистики; однако этот путь отмечен двумя основными недостатками, которых мы и сами не избежали,— феноменологическим позитивизмом и механическим материализмом) единственно возможное направление развития кинокритики, на наш взгляд, должно, опираясь на теоретические исследования советских авторов 20-х годов (в первую очередь Эйзенштейна), попытаться выработать и применить на практике критическую теорию кино, то есть специфическую форму анализа строго определенного предмета, основывающегося на методологической базе диалектического материализма»*. Очевидно, что подобная позиция не могла вызвать особого энтузиазма у обеспокоенного падением тиража издателя. Именно это и послужило подлинной причиной его неудавшейся попытки применения репрессивных мер по отношению к журналистам.

«Жизнь принадлежит нам» (1936). Режиссер Жан Ренуар

Естественно, вряд ли следует некритически принимать точку зрения редакции «Кайе дю синема», однако во многом прогрессивная направленность проводимой журналом работы несомненна. Поэтому для нас будет особо

* «Cahiers du Cinema», n. 216, 1969.

* «Cahiers du Cinema», n. 216, 1969.

«Соло». Режиссер Жан-Пьер Моки

важна оценка этим изданием последних произведений французского кино.

Но сначала обратимся к другой крайней позиции: одновременно в одном из номеров уже упоминавшегося журнала «Имаж э сон» была опубликована более чем поучительная, с точки зрения анализируемого «кризиса» кинопроизводства, статья, где утверждалось, что французское кино попросту прекратило своё существование как искусство серьезное и поднимающее важные общественные проблемы. Очевидное для всякого, да и неизбежное в условиях капиталистической экономики господство на экранах произведений развлекательного, коммерческого кинематографа выдвигалось автором статьи в качестве основного симптома кризиса. Но ведь на самом деле подобное положение существовало почти всегда, с тех пор как еще в 10-е годы нашего века кинематограф превратился в довольно значительную отрасль капиталистической промышленности. В иные периоды практически все кино исчерпывалось так называемой «массовой культурой», когда лишь изредка создавались серьезные фильмы, ставившие и решавшие важные жизненные проблемы. И кино Франции за последние годы в этом плане вряд ли можно считать каким-то исключением. Поэтому если автор статьи в «Имаж э сон» предлагает лишь несколько примеров серьезных произведений, в том числе и социальный фильм «Время жить» Бернара Поля, где, однако, проблема неизбежного переутомления рабочего в условиях капиталистического общества трактуется несколько упрощенно и вульгарно, то наряду с ними мы найдем и другие значительные и интересные, хотя и немногочисленные фильмы. Однако, как мы уже писали, как раз многие из них и не выходят на экраны. Так, например, среди фильмов последних лет, достойных, с точки зрения редакции «Кайе дю синема», особого внимания, не вышли на экраны: «Подлинный процесс Карла-Иммануила Юнга» (режиссер Марсель Анун), «Кинематограф» (режиссер Мишель Болез), «Последний человек» (режиссер Шарль Бич), «Веселая наука» и «Самый обычный фильм» (режиссер Жан-Люк Годар), «Ягуар» (режиссер Жан Руш), «Концентрация» и «Ложе Мадонны» (режиссер Филип Гаррель), «Ты представляешь, Робинзон» (режиссер Жан-Даниэль Полле), «Бессмертная история» (режиссер Орсон Уэллс), «Фильм» (режиссер Сильвина Боассонас) и другие картины. Выпущено в прокат было всего два фильма из того же списка: «Кроткая» (режиссер Робер Брессон) и «Уничтожить, сказала она» (режиссер Маргерит Дюра).

Читая этот список, понимаешь, что оценка состояния французского кино только на основании текущего кинорепертуара вряд ли может быть состоятельной.

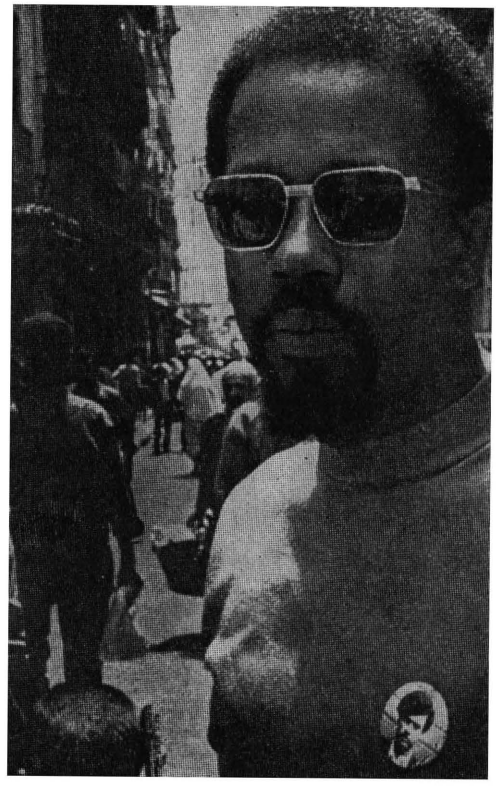
Среди выпущенных на экраны фильмов, в той или иной степени привлекавших внима-

ние критиков, выделяется всего несколько названий: «Ошибка аббата Мурэ» (по Золя) в постановке Жоржа Франжю, экранизация раннего произведения Мелвилла «Бенито Серено» Сержа Рулле, первый фильм театрального режиссера Жерара Вержеза «Баллада для собаки», где зритель становится свидетелем постепенного падения одинокого старика шизофреника, и фильм Мишеля Драша «Элиза, или Настоящая жизнь», одно из немногих произведений французского кино о рабочих, серьезно и вдумчиво трактующее проблему расовой дискриминации арабов во Франции на рубеже 50—60-х годов. Интерес вызвали и последние фильмы Франсуа Трюффо: экранизация детективного романа Уильяма Айриша «Сирена Миссисипи», хотя в целом она и разочаровала критиков, «Дикий ребенок» — почти документальный рассказ о воспитании в конце XVIII века найденного в лесу маленького дикаря, а также продолжение жизнеописания героя «400 ударов», повзрослевшего Антуана Дуанеля в фильме «Семейный очаг». Критики отмечают едкую иронию по отношению к мещанству в работах Клода Шаброля «Мясник» и «Пусть погибнет зверь», а также в картине Жан-Пьера Моки «Скакун». В связи с этой проблемой ссылаются на точность, безжалостность изображения быта французской провинции в фильме «Американец» Марселя Бозуффи, где рассказано о трудностях молодого француза, вернувшегося в свой родной городок после двенадцати лет, проведенных в Америке.

Дали интересные произведения и традиционные для французского кинематографа жанры: был отмечен выпуск на экраны двух последних работ одного из крупнейших специалистов в области детективного фильма Жан-Пьера Мельвилля — «Армия теней» и «Красного круга».

В жанре комедии удачной признана лента Мишеля Девиля «Медведь и кукла» с участием Брижжит Бардо, а также «Мой дядя Бенжамен» Эдуара Молинаро.

Крупнейшей удачей в области психологической драмы критики называют фильм Клода Соте «Дела житейские», получивший



«Элдридж Кливер — Черная пантера». Режиссер Уильям Клейн

премию Луи Деллюка за 1970 год. Это история вполне процветающего архитектора, который, попав в автомобильную катастрофу, за несколько часов до смерти на операционном столе вспоминает всю свою жизнь, ее реальные и мнимые проблемы и сложности, и понимает, что в конечном счете ему мало что удалось осуществить...

Премия Жоржа Садуля была присуждена телефильму писателя и журналиста Мишеля Полака «Единственный сын». Автор использовал методику съемки для телевидения, чтобы придать своему рассказу о двух шестнадцатилетних ребятах характер полудокументальной импровизации. Этот фильм не слу-

чайно был снят для телевидения: многие французские режиссеры в последние годы уходят на телевидение, где им иногда предоставляют возможность работать быстрее и качественнее и не очень их лимитируют неизбежными при кинопроизводстве соображениями коммерческого порядка. Мишель Полак тут сделал свой первый полнометражный фильм, а такие мастера, как Жорж Франжю или Клод де Живрэ, ушли на телевидение, будучи уже признанными режиссерами.

Сейчас, кажется, стало очевидным, что мало просто выносить эстетический приговор про-

«Кинематограф». Режиссер Мишель Болез

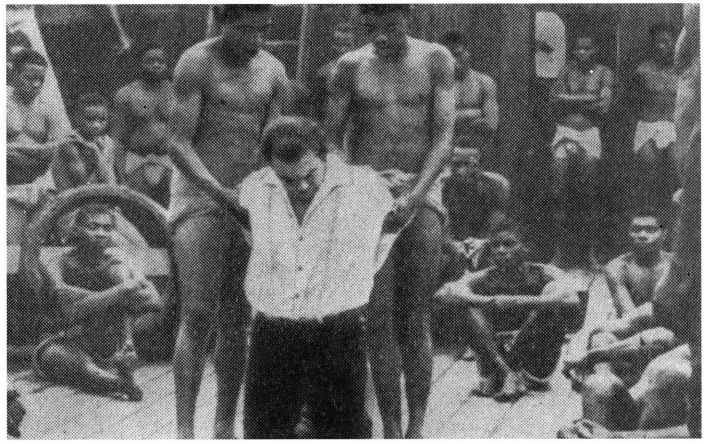
изведению, чем часто и ограничиваются буржуазные критики, а следует рассмотреть его отношение к общественной жизни, к идеологии. В прямой связи с тем, что эта задача стала сейчас для критики наиболее актуальной, о чем свидетельствует хотя бы цитированная редакционная статья «Кайе дю синема», находится и выход на первый план проблемы политического фильма. Более того, большинство перечисленных выше лент, как бы интересны они ни были, оказываются и по тематике и по форме на периферии подлинного киноискусства, киноискусства, вне круга тех тем, вокруг которых ведется дискуссия наиболее прогрессивными французскими кинематографистами.

Кино и политика

Повышенный интерес к политическому фильму во Франции связан, естественно, не только и не столько с внутрикинематографическими проблемами, сколько с общей политической ситуацией в стране, с обострением политической борьбы и прежде всего с борьбой идеологической, где даже среди открытых противников капитализма не утихают споры, а одна крайность сталкивается с другой. Это положение, нашедшее отражение и в кино, обусловлено тем, что в период майских событий 1968 года и после них к политическим проблемам впервые обратилось значительное число людей из среды мелкой буржуазии и интеллигенции, ранее от политики далеких. Поэтому споры часто бывают порождены хаосом различных мнений и учений, их столкновением в среде интеллигенции и очень редко затрагивают другие слои населения — разговор о политике в кино нередко превращается в обмен мнениями так называемых «интеллектуалов». Недаром сам Годар, глава наиболее крикливого левацкого направления в современном «политическом» фильме, признавался (правда, еще в 1967 году): «Между кино и политикой на самом деле существует пропасть: люди, знающие политику, не знают кино, и наоборот. Как я уже часто говорил, единственный фильм, который во Франции в этом году обязательно следовало сделать, должен быть посвящен забастовкам на Родиасета. Только вот люди, владеющие языком кино, не умеют говорить на языке забастовок, а забастовщики лучше понимают язык Ури, чем язык Рене или Барнета».

Тем не менее очевидна непосредственная связь между ростом значения политической проблематики в кино и событиями мая 1968 года. Оказалось, что в некоторых фильмах можно было обнаружить как бы отдельные фрагменты нарождающегося движения, его пусть искаженный, но все же различимый образ. Тем самым эти свидетельства, предшествовавшие самим событиям (хотя это уже более спорно), могли бы рассматриваться как политическая сила, способствовавшая повышению активности студен-

«Бенито Серено». Режиссер Серж Рулле



чества. С этой точки зрения знаменательна судьба лучших фильмов Годара. Франсуа Трюффо писал: «Один из аспектов майских событий заключался в том, что в мае 1968 года было снято и смонтировано довольно много документальных лент, оказавших влияние на развитие политического кино во Франции. В настоящее же время политических фильмов становится все больше, причем на поверку выходит, что многие, как будто далекие от непосредственно актуальной проблематики приключенческие картины тоже вдохновлены майскими событиями». Так например, режиссер Жан-Пьер Моки говорил о своем недавно вышедшем на экраны фильме «Соло»: «Мы исходили из следующей довольно простой идеи: в мае 1968 года была революция. В то время бойцов было много. Но что с ними стало полгода спустя? В этом движении участвовали и искренние люди и лицемеры, в фильме же я обратился к судьбе тех, кто искренне стремился совершить революцию, но был слишком молод и неопытен». Жан Ануй писал об этой картине в газете «Фигаро»: «Совсем случайно в фильме, название которого я узнал лишь много позже (он называется «Соло»), я увидел лицо юноши. Лицо, которое я никогда не забуду. Это молодой человек, и я не знаю, играет ли его профессиональный актер, не знаю и имени его... не могу даже сказать, хорошо ли он играет, но, вероятно, хорошо, раз мне никогда не забыть его лица. Не обращайтесь к тем многочисленным книгам, которые в своем быстром и кратковременном цветении были посвящены событиям мая 1968 года. Взгляните на это лицо, посмотрите в глаза вашему сыну. Вам в жизни редко представляется подобная возможность». Моки создал нервный и острый, актуальный фильм, приключенческий характер которого позволил обмануть цензурную комиссию, разрешившую его к прокату, но не скрыл его внутреннего смысла.

Ведь не следует забывать, что основная объективная трудность, с которой сталкиваются кинематографисты, стремящиеся создавать политические фильмы, — цензура открытая или тайная. В связи с этим надо упомянуть, хотя и не во всем соглашаясь с ним, позицию Клода Шаброля, писавшего: «Любой фильм, утверждающий свою смелость и тем не менее показанный на французских экранах, может быть чем угодно, только не смелым фильмом. Фильм, разрешенный цензурой, не может быть смелым. Политика в кино — это просто смешно. Между тем сама попытка сочетать «политику и кино» псевдопроблематична. Чтобы принять участие в революции, я возьму автомат, а не кинокамеру. Фильмом общества не изменить»*. Но о том, что фильмы могут быть опасны для властей предержащих, свидетельст-

* «Image et Son», mai 1969.

«Уничтожить, сказала она». Режиссер Маргерит Дюра

вует тот факт, что только за 1971 год во Франции цензурная комиссия запретила документальный фильм Уильяма Клейна об одном из лидеров американского негритянского движения «Элдридж Кливер — Черная пантера», а также запретила экспорт фильма Йориса Ивенса, Марселины Лоридан и Жан-Пьера Саржана «Народ и его ружья» — о патриотической борьбе народа Лаоса против американских агрессоров. Санкция эта прежде всего обрекает фильм на экономическую убыточность: в пределах Франции он окупить себя не сможет. Тем самым делается предупреждение продюсерам, склонным финансировать подобного рода проекты. Кроме того, неоднократно налагалось негласное вето на другие «нежелательные» картины. Причем цензура предпочитает действовать именно тайно; ведь даже фильм об Элдридже Кливере не был запрещен официально, а просто «не получил визу цензуры» якобы за «оскорбление главы дружественного государства». Наиболее ясно тайный союз цензуры, продюсеров и прокатчиков обнаружил себя в скандале по поводу предполагавшегося выпуска на французские экраны фильма Джилло Понтекорво «Битва за Алжир». «...Любой фильм сегодня оказывается под угрозой политического запрета, который не смеет (и не обязан) быть открытым: вот почему требовать выпуска на экраны «Битвы за Алжир» (и других куда более открыто политических фильмов, как, например, «Дороги» М. Слим Риада) есть политический жест первой необходимости» — писал по этому поводу журнал «Кайе дю синема»*.

Разумеется, при такой ситуации судьба чисто политического фильма во Франции вряд ли может быть благополучной.

Может быть, поэтому рассмотрение проблемы политического кино целесообразно начинать с политического анализа кинорепертуара в целом. Именно такова позиция «Кайе дю синема», где исходным принципом служит верное утверждение, что любой фильм, даже самый развлекательный и коммерческий, является проводником определенной идеологии. В приводившейся выше редакционной статье предлагается классификация всего кинорепертуара на шесть категорий, где разграничительными признаками служат: открытость — скрытость политического содержания, идентичность — неидентичность позиции автора господствующей буржуазной идеологии и соответствие — несоответствие формальной структуры произведения канонам специфически

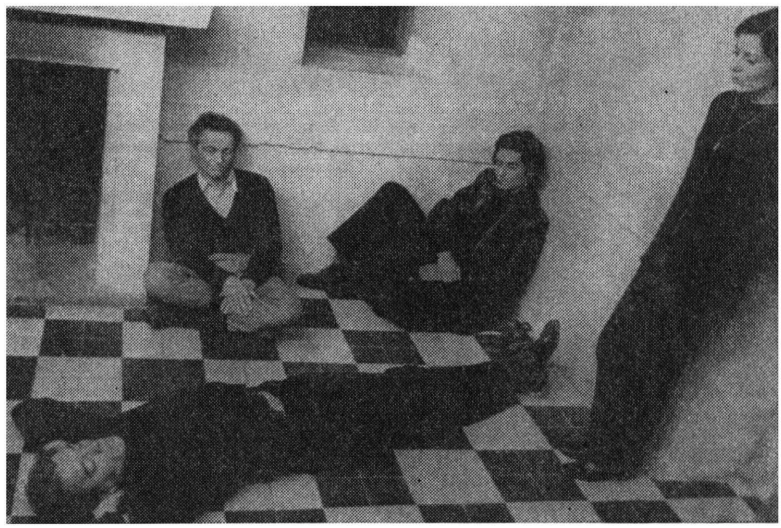
* «Cahiers du Cinema», № 222, 1970.

буржуазного, «объективно» повествовательного кинематографа. Идеалом считается фильм открыто политический, антикапиталистической направленности и по форме своей новаторский, ставящий под сомнение саму систему буржуазного кинематографа. С этих позиций, в частности, в № 218 журнала анализируется лишь недавно выпущенный фильм «Жизнь принадлежит нам», хотя он был создан еще в 1936 году под руководством Жана Ренуара большой группой кинематографистов по заказу Народного фронта; в этом исследовании фильм рассматривается в первую очередь как произведение партийное (французский термин «militant» в данном контексте по значению своему оказывается почти идентичным партийности в литературе и искусстве). Такой же метод применяется авторами и при подходе к современным произведениям.

Не останавливаясь на том неизбежном отпоре, который подобная позиция встретила со стороны официальных кругов (одна из ее форм — практическое прекращение выпуска журнала — была рассмотрена выше), остановимся на довольно неожиданной критике слева. Первыми на кредо журнала отозвались все еще довольно влиятельные в среде студенчества «гошистские» группировки, призывающие в духе анархистских доктрин к немедленному и полному уничтожению существующей системы путем революционного переворота, осуществляемого без участия рабочего класса силами бунтарей-интеллектуалов. Чего стоит следующая «обличительная» фраза из одного их манифеста: «Журнал «Кайе дю синема» в последнее время занял оппортунистическую позицию, близкую к Французской коммунистической (в кавычках) партии». Как говорится, комментарии тут излишни.

Но есть и другой предмет спора: проблемы доступности политического фильма.

Разгоревшаяся в последнее время дискуссия по поводу политического фильма затрагивает не только частные проблемы — в ходе ее выясняются и позиции отдельных мастеров и общие платформы целых критических и даже политических направлений, размежевывающихся часто в связи с оценкой отдельного фильма. Разве что только фильм «Народ и его ружья» получил единодушную положительную оценку; быть может, благодаря абсолютной четкости позиций авторов и общему протесту против его цензурного запрещения. Ведь комиссия отнюдь не ошиблась в своем заключении, когда за подписью ее руководителя Мишле



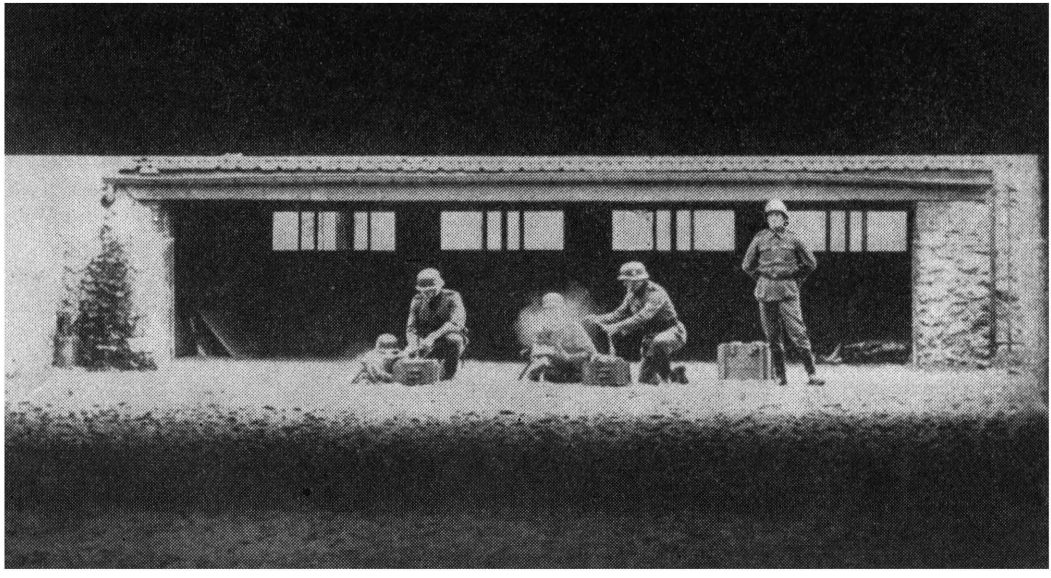
«Желтое солнце». Режиссер Маргерит Дюра

писала: «Этот фильм хоть и является репортажем о лаосских революционерах, о том, как они контролируют и агитируют население, сам становится пропагандистским документом в пользу этой борьбы и этих методов. Он является яростным антиамериканским памфлетом». Но такое единодушие в оценке политического содержания фильма редко можно встретить на страницах французской печати. Например, монтажный фильм Анри Торрана «36, великий поворот», посвященный Народному фронту, уже подвергается довольно резкой критике «слева» и справа.

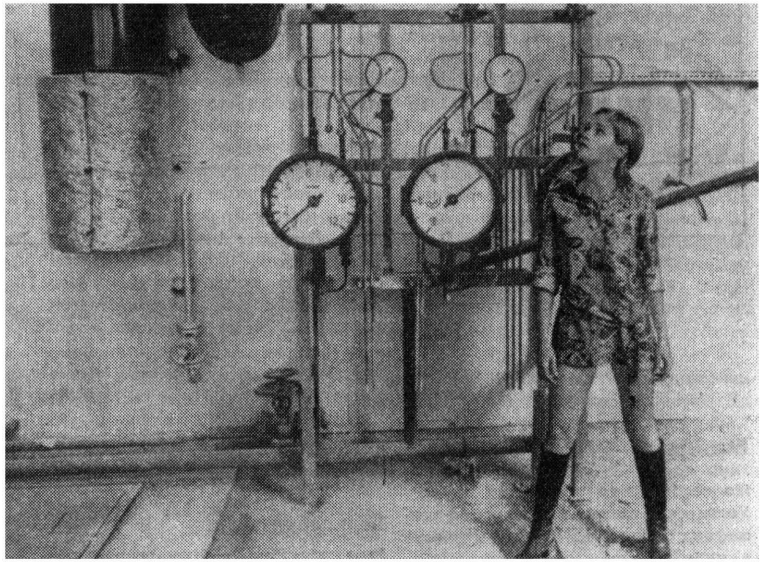
Еще более сложным оказывается положение при анализе фильмов, актуальных по своему построению и по проблематике. Так, например, в анкете «Кино и политика», опубликованной в № 44 журнала «Жён синема», среди прочих, более частных вопросов есть и следующие: «Может ли фильм в традиционном понимании, то есть «зрелищный», быть политическим оружием или по крайней мере обладать реальной политической силой?» и «Изменили ли политические события последних лет, с вашей точки зрения, концепцию политического фильма (или политически воздействующего фильма)?» Ответы на анкеты были самыми разнообразными, так же как и фильмы, причисляемые к разряду политических. Среди уже упоминавшихся выше работ есть некоторые, по своей проблематике близкие к политике, как «Время жить», «Элиза, или Настоящая жизнь» или же «Подлинный процесс Карла-Иммануила Юнга», в котором сопоставляется массовое уничтожение людей в нацистских концентрационных лагерях и нынешнее благоденствие многих людей, непосредственно за это ответственных. С другой стороны, существуют фильмы, утверждающие свою политическую активность, но не выходящие на экраны (как, впрочем, и «Подлинный процесс»). Поэтому невозможно определить, насколько претензии авторов соответствуют действительному значению этих произведений. Приводим в заключение некоторые диаметрально противоположные высказывания критиков о политическом кино.

И в Б у а с с е («Фигаро литтерер»,

«Армия теней». Режиссер Жан-Пьер Мельвилль



«Рай и далее». Режиссер Ален Робб-Грийе



№ 1212): «Когда хочешь о чем-то рассказать, выход всегда найдешь. Молодое кино как будто забывает о повествовательном призвании седьмого искусства. Следует прежде всего давать зрителю необходимую ему возможность отвлечься и развлечься».

Жан-Пьер Лажурнад («Синетик», № 3): «Размышляя о документальных фильмах, посвященных майским событиям 1968 года, я прихожу к выводу, что стать революционером, создавая фильмы, невозможно... Именно поэтому я и не делаю политических фильмов...»

Рене Аллио («Синема 69», № 137): «Вполне очевидно, что одним фильмом или даже десятком общества не изменить! Революции с помощью искусства не совершить, верно; однако можно отдельными произведениями искусства затронуть аудиторию, заставить ее обратить внимание на определенные проблемы. Горький не совершил революции 1917 года, но тем, что он писал, он способствовал ее осуществлению. Вот моя позиция в схематическом изложении».

Этот в достаточной мере верный вывод может служить заключением к обсуждению политического фильма среди кинематографистов и журналистов Франции, в ходе которого были рассмотрены самые разнообразные проблемы, а также и те, пока еще довольно немногочисленные фильмы, которые можно считать лучшими и наиболее серьезными произведениями французского кино. Трудности при подходе к создаваемым в стране фильмам усугубляются еще и тем, что наиболее интересные из них сложны и противоречивы, а поэтому рассмотрение французского кинематографа последних лет нельзя проводить «вообще» — закономерности его развития требуют детального политического и эстетического анализа, и, конечно, не могут быть сведены к одной лишь констатации кризиса. Сейчас более чем когда-либо стала очевидной неоднородность кинематографа, распадающегося на многочисленные и противоречивые явления и тенденции, требующие тщательного дифференцированного анализа.

Несмотря на очевидный кризис в области кинопроизводства и проката, французское кино находится в движении, продолжает развиваться. Огромное значение, которое в последние годы приобрела на экранах страны политическая и социальная проблематика, является тому наглядным доказательством.

Отовсюду

Болгария

По сообщениям софийских газет, Болгарский государственный фильмофонд стоит на седьмом месте в мире по количеству хранящихся в нем лент и документов о кино. Коллекция его включает 11 тысяч фильмов, что позволяет вести плодотворный обмен с фильмотеками других стран. В болгарском архиве хранятся ленты, представляющие мировое кино во всех его жанрах со времен Люмьера до наших дней. Не удивительно, что это фильмохранилище превратилось в богатейшую базу для изучения истории кинематографа и научно-исследовательской работы. Здесь есть фильмы по-настоящему уникальные — их нет в других странах: например, «Али-Баба и 40 разбойников» режиссера Фердинанда Цекка, некоторые кинокомедии Мака Сеннета, Макса Линдера.

Бразилия

Главные премии VII фестиваля бразильского кино, проходившего в городе Бразилиа, присуждены двум фильмам — «Как был изящен мой французский язык» режиссера Нельсона Перейра Дус Сантуса и «Убитый дом» Паулу Сесара Сарасени. На фестивале был представлен 21 фильм, выбранный из 83, просмотренных отборочной комиссией. Оба награжденных режиссера входят в группу бразильского «нового кино», выступающего за обновление национальной кинематографии.

Великобритания

Режиссер Роналд Ним вскоре приступит к съемкам фильма о событии, вошедшем в историю Англии под названием «пороховой заговор». В 1605 году в подвале дворца, где собирался парламент и на заседании которого должен был присутствовать король, обнаружили приготовленные для взрыва бочки с порохом. Заговор был подготовлен католиками, одним из руководителей которых был Гай Фокс. Хотя заговор потерпел неудачу, «пороховая ночь» до сих пор живет в народной памяти и отмечается 5 ноября каждого года как праздник. На роль Гая Фокса приглашен актер Роберт Стефенс.

●

В Лондоне состоялся XV Международный кинофестиваль, учрежденный газетой «Санди таймс» и Британским киноинститутом для показа лучших фильмов, представленных в течение прошлого года на европейских фестивалях. Однако со временем этот принцип перестал строго соблюдаться, и на Лондонском фестивале демонстрируются ныне произведения, привлекшие внимание организаторов фестиваля своей художественной значимостью или новизной. В числе фильмов, показанных на XV фестивале, — «Король Лир» советского режиссера Григория Козинцева, «Уличное движение» французского режиссера Жака Тати, «Agnus Dei» венгерского режиссера Миклоша Янчо, «Четыре ночи мечтателя» Робера Брессона. Фестиваль происходил в «Нейшнл филм театр» — недавно построенном архитектурном комплексе, где устраиваются важные театральные и кинематографические премьеры, концерты, выставки изобразительного искусства.

●

В возрасте 83 лет умерла Глэдис Купер — одна из известнейших английских актрис театра и кино. Начиная с периода немого кино она много снималась в Англии и в Соединенных Штатах. В числе наиболее популярных фильмов с ее участием — «Ребекка» (1940), «Бернадет» (1943), «Белые скалы Дувра» (1944), «Любовники мечты» (1945), «Зеленые годы» (1946), «Мадам Бовари» (1949). До самого последнего времени Глэдис Купер играла на драматической сцене.

●

Негритянский актер Сидней Пуатье объявил в Лондоне о своем предстоящем дебюте в качестве режиссера. В фильме, который он собирается ставить, он же и сыграет главную роль. На главную женскую роль Пуатье пригласил молодую негритянскую актрису — уроженку Мартиники Кати Розье, которая до сих пор с успехом снималась

во Франции (в частности, в фильме «Самурай» Жан-Пьера Мельвилля).

ГДР

Режиссер Гюнтер Райш закончил на студии ДЕФА работу над фильмом «Наперекор всему», посвященным последнему периоду жизни одного из вождей германского рабочего движения Карла Либкнехта. Центральную роль исполнил актер Хорст Шульце. В роли В. И. Ленина снимался Михаил Ульянов. Кульминацией ленты являются эпизоды, показывающие момент формирования Германской коммунистической партии и трагические кадры злодейского убийства Карла Либкнехта и Розы Люксембург в 1918 году.

●

Фантастическую киноповесть «Воломея» снимает режиссер Герман Шах. Действие фильма происходит в XXI веке, герои его — отважные покорители космоса. Автор сценария болгарский драматург Анжел Вагенштайн старался в причудливую атмосферу далекого будущего поместить весьма современные нравственные и философские коллизии. Основные роли в фильме исполняют голландская актриса Кокс Хаббема, болгарин Иван Андонов и советский актер Всеволод Санаев.

Испания

«Испанское кино умерло. Мне кажется, что в Испании проводится политика систематического уничтожения киноискусства во всех его областях и на всех уровнях,— заявил испанский режиссер Карлос Саура, которому испанская цензура запретила постановку фильма «Анна и волки».— В этой стране нет ни малейшего шанса для развития независимого кино. Разрушительная политика властей в области кино подобна гарроте». Саура отметил, что такого категорического «нет», как в случае со сценарием «Анна и волки», он еще не получал. В картине, съемки которой предполагалось начать 1 ноября прошлого года, должны были сниматься Джеральдина Чаплин и Фернандо Рэй. «Вполне возможно, что мне придется уехать из Испании,— с горечью сказал режиссер,— хотя именно в Испании мне больше всего хотелось бы работать». Испанские власти закрыли также государственную киношколу, в которой Саура преподавал в течение многих лет. При отказе от его услуг как преподавателя ему было официально заявлено, что он лично несет ответственность за тот пессимизм, который укоренился в новом испанском кино. Новый закон о кино, принятый в Испании прошлой весной, полностью исключает постановку так называемых независимых фильмов, ибо упраздняет все виды государственных субсидий и ассигнований на них. По мнению большинства испанских режиссеров, это подлинная катастрофа для испанского кино.

Италия

В Риме состоялась однодневная забастовка итальянских кинематографистов. Все кинотеатры были закрыты. Бастовали кинокопировальные предприятия, цехи озвучивания, фабрики по производству кинопленки, прокатные организации. Эта забастовка, организованная профсоюзными и творческими организациями киноработников,— яркое проявление той долгой борьбы, которую ведут различные категории трудящихся кинопромышленности и зрелищных предприятий Италии за свои права, против свертывания национальной кинопромышленности, подчинения ее американским монополиям. В римском кинотеатре «Аппио» было проведено собрание кинематографистов, на котором требования, направленные к обновлению и оздоровлению итальянского кино, сформулировали в своих выступлениях режиссер Нанни Лой, профсоюзный деятель Отелло Анджелли и актер Энцо Бруно. После собрания кинематографисты организовали демонстрацию, которая направилась к трем министерствам — по делам зрелищ, труда и государственного финансирования. В манифестации приняли участие почти все видные мастера итальянского кино, в их числе режиссеры Элио Петри, Джулиано Монтальдо, Франческо Рози, Микеланджело Антониони, Дино Ризи, Дамиано Дамиани, Марко Беллоккио, Луиджи Дзампа, Уго Грегоретти, Франческо Мазелли, Марио Моничелли, Луиджи Коменчини, актеры Джан Мария Волонте, Моника Витти, Витторио Гассман, Альберто Сорди, Уго Тоньяцци, Франко Неро и многие другие. О своей поддержке манифестации сообщили Лукино Висконти, Федерико Феллини, Валерио Дзурлини.

●

В римских газетах появилось сообщение: режиссер Джузеппе Де Сантис приступает к съемкам фильма «Ценный специалист с обеспеченным будущим». Один из виднейших представителей прогрессивного кино Италии, зачинателей неореализма, Де Сантис уже несколько лет ничего не ставил, и его молчание беспокоило всех, кто ценит талант и политическую страстность режиссера. Исполнители главных ролей в новой картине Де Сантиса — Феми Бенусси, Лино Каполиккио, Риккардо Куччолла, Роберт Гоффман.

●

Известный актер театра и кино Джан Мария Волонте вместе с группой кинодокументалистов участвует в демонстрациях и митингах, различных манифестациях римских рабочих и студентов, снимая фильм об их борьбе за право на труд и на учение, за реформы в области трудового законодательства. Полиция пыталась помешать созданию этого фильма: во время съемок в Риме на площади Испании, где забастовщики девяти римских предприятий разбили «штаб» — палатку для сбора средств в помощь бастующим, полицейские арестовали Волонте и силой увели его с площади.

●

После долгого перерыва Джульетта Мазина возвращается к активной работе. В фильме режиссера Никколо Манцари «Черный флаг» она сыграет роль вдовы погибшего анархиста, ставшей решительной обличительницей произвола поли-

ции (фильм навеян обстоятельствами недавнего убийства римской полицией анархиста Пинелли). Другую женскую роль в этом фильме исполняет Жанна Моро. Одновременно Мазина готовится к дебюту на телевидении. Она будет играть центральную роль в пятисерийном телефильме «Элеонора». Этот телефильм родился из давнишней идеи Феллини — он автор сюжета, сценарий же написал Туллио Пинелли. Действие «Элеоноры» происходит в Милане в первые годы после объединения Италии. Некогда Джорджо Стрелер хотел поставить по этому сюжету кинофильм с Мазиной в главной роли, но из этого замысла ничего не получилось из-за различных трудностей. «Я уже давно полюбила этот персонаж,— говорит Джульетта Мазина,— это не будет ни Джелсомина, ни Кабирия, ни Джульетта, но и этот образ драматичен и эмоционально богат, обладает огромной внутренней чистотой. Элеонора — одинокая женщина, хотя она мать пятерых детей и ее любит муж. Он — поэт и немножко не от мира сего. Несмотря на то что фильм был задуман Федерико Феллини специально для Мазины, ставить его будет другой режиссер: Феллини очень занят — закончив «Рим», он сразу же начинает работу над новым фильмом (каким именно — он, как всегда, держит в секрете). Кто будет ставить «Элеонору» на ТВ, пока еще не решено. Последняя сколько-нибудь значительная картина, в которой снималась Мазина,— «Безумная из Шайо», где она четыре года назад сыграла небольшую роль.

●

Второе рождение переживает фильм «Омикрон» режиссера Уго Грегоретти. Поставленная в 1963 году и отмеченная на фестивале в Венеции, эта сатирическая «научно-фантастическая» комедия была почти забыта. Ныне она демонстрируется вновь благодаря усилиям римского киноклуба имени Чарли Чаплина. «Омикрон»,— пишет о фильме Грегоретти газета «Унита»,— один из немногих, если не единственный итальянский фильм, в котором, еще задолго до ленты Элио Петри «Рабочий класс попадает в рай», авторы заглядывают в мир, до тех пор неведомый итальянскому кино. В форме своеобразного научно-фантастического повествования в «Омикроне» описывается — и в этом заслуга фильма — тяжелое положение, в котором находятся рабочие промышленной столицы Италии — Турина».

●

По сообщениям итальянской печати, последний фильм Витторио Де Сика «Сад Финци-Контини» (экранизация одноименного антифашистского романа писателя Джорджо Бассани) выдвинут на соискание международной премии «Оскар», присуждаемой американской Академией киноискусства. Итальянская отборочная комиссия просмотрела до этого целый ряд новых картин; в финал, вместе с «Садом Финци-Контини», вышли «Декамерон» Пьера Паоло Пазолини и «Сакко и Ванцетти» Джулиано Монтальдо, однако комиссия окончательно остановилась на фильме Де Сика.

●

Римский киноклуб «Фильм-студио-70», объединяющий кинокритиков и любителей кино, устроил вечер памяти Михаила Ромма. После заседания, посвященного творчеству выдающегося советского режиссера, были показаны два фильма — «Ленин в Октябре» и «Девять дней одного года». Фильмы демонстрировались в оригинальной версии, с субтитрами на итальянском языке.

●

В конце прошлого года Пазолини начал в Англии съемки нового фильма «Кентерберийские рассказы» по одноименному произведению классика английской литературы Чосера. В фильме принимают участие английские и итальянские киноактеры. Имена всех участников еще не объявлены, известно лишь, что сниматься в фильме приглашен Орсон Уэллс. Натурные съемки будут проведены в Англии, павильонные — в Италии.

Мексика

В фестивале короткометражных фильмов в Гвадалахаре приняли участие 30 стран, в том числе Советский Союз, Франция, Соединенные Штаты Америки, Япония, Мексика, Куба, Югославия и другие, представившие более 120 фильмов. Этот международный фестиваль проводится в Мексике уже в третий раз.

●

В последний момент отложены съемки фильма «Священная зона», который должен был ставить режиссер Луис Алькориса по известному роману Карлоса Фуэнтеса. Интерес к этому фильму подогревается еще и тем, что в нем должна была сниматься Мария Феликс — популярная далеко за пределами Мексики актриса, много лет уже не появлявшаяся на экране. Однако возвращение Марии Феликс на съемочную площадку, как надеются, все же произойдет в 1972 году. Пока что Алькориса решил экранизировать роман другого видного южноамериканского писателя — «Падший ангел» колумбийца Габриэля Гарсиа Маркеса.

Панама

На Международном кинофестивале в Панаме жюри присудило главную премию за лучший полнометражный фильм итальянской картине «Метелло» — экранизации одноименного романа писателя Васко Пратолини, осуществленной режиссером Мауро Болоньини. Этому фильму присуждены также две другие премии — за лучшую режиссуру и за наиболее удачное использование цвета. Другие премии фестиваля распределились между аргентинскими и мексиканскими кинематографистами — актерами, режиссерами, операторами. Премии за лучшее исполнение характерной роли удостоен француз Филипп Нуаре, участвовавший в английском фильме «Война Мэрфи».

«Метелло». Режиссер Мауро Болоньини

Польша

Режиссер Войцех Хас после довольно долгого перерыва вернулся к работе: он объявил о своем намерении поставить фильм «Санаторий под песочными часами» по рассказам польского писателя Бруно Шульца (1892—1942), одного из самых талантливых представителей польской предвоенной литературы. Музыку к фильму пишет композитор Кшыштоф Пендерецкий.

●

Группа кинематографистов из объединения «Чолувка» (режиссер З. Шанявский, оператор Я. Виленский) выехала в Арабскую Республику Египет, где будет снимать фильм об Ассуанской плотине. В планах польских документалистов также картина, посвященная современной египетской армии. В 1970 году кинематографисты «Чолувки» уже сняли на Ближнем Востоке два короткометражных документальных фильма «За ним выйдем в борьбу» и «Ближний Восток, 1970».

США

Несмотря на все преследования и запреты со стороны американских властей Джейн Фонда продолжает свою мужественную борьбу против войны в Индокитае. Во главе труппы, состоящей из 25 актеров, разделяющих ее антивоенные взгляды, и присоединившихся к ней кинематографистов, Фонда отправилась в поездку по странам Юго-Восточной Азии, чтобы выступать на американских военных базах перед американскими солдатами, разъясняя им агрессивный характер войны, развязанной Соединенными Штатами. На импровизированной пресс-конференции в аэропорту Лос-Анджелеса перед отлетом Джейн Фонда рассказала журналистам о том, что власти отказали ее труппе во въездной визе в Южный Вьетнам. Поэтому турне пришлось ограничить Филиппинами, Японией, Гавайскими островами, островом Гуам. Приехав в Японию, Джейн и ее товарищи (среди них — известный американский актер Дональд Сазерленд) натолкнулись на запрет, теперь уже со стороны японских властей, выступать на территории Японии. Во время пресс-конференции в Токио Фонда выразила решительный протест от имени всей группы против этого решения властей, продиктованного, видимо, из Вашингтона. Джейн Фонда приняла на острове Окинава участие в выступлениях японских трудящихся, борющихся против предоставления этого острова американцам в качестве военной базы. Актриса участвовала в массовых демонстрациях и пикетировала у базы Кадена на Окинаве, объясняя через репродуктор американским солдатам причины борьбы японцев — жителей острова.

●

Известный исполнитель народных песен Дин Рид, вынужденный из-за преследований покинуть родину, уже несколько лет живет в Италии. В Италии Рид довольно много снимается в кино, и эта его вторая деятельность менее известна, тем более что ему приходится участвовать во второсортных приключенческих фильмах — доморощенных «вестернах по-итальянски». Дин говорит, что работа в кино для него отчасти хобби, отчасти средство заработка. Однако недавно Дин Рид дебютировал в новом качестве — как автор интереснейшего документального фильма, показанного им в Лейпциге на последнем международном фестивале документальных фильмов. Короткометражная узкопленочная лента Рида повествует о преследованиях и полицейском произволе, которые он наблюдал и жертвой которых стал сам во время недавних выступлений в нескольких странах Южной Америки.

●

В Манхэттене режиссер Кларк Уорсуик начал съемки фильма «Честь». Тема фильма — коррупция, царящая в американской полиции. Одного из героев картины играет известный музыкант Рок Лесли Уэст.

●

Знаменитый трансатлантический корабль «Куин Мэри», стоящий на вечной стоянке в порту Лонг-Бич во Флориде, вновь сослужит службу. Гигантский пассажирский лайнер превратился в съемочный павильон: здесь в разгаре съемки картины «Приключения «Посейдона». Фильм повествует о злоключениях пассажиров трансатлантического судна, перевернувшегося во время шторма в открытом море.

●

Питер Фонда будет сниматься в фильме «Два народа», продюсером и режиссером которого будет Роберт Уайз. В других ролях — Марк Робсон, Джим Бриджес, Бернард Донненфельд.

●

Независимая кинофирма «Филмейкерс Груп» объявила о приобретении ею права экранизации книги

«Штрогейм — живая маска», которая должна скоро выйти из печати. Автор биографии великого актера и режиссера — Роуленд Барбер.

●

Старые «звезды» Голливуда все еще блистают. На сценах бродвейских театров продолжается, как называют его газеты, «парад былой славы»: вслед за Кэтрин Хэпберн, Лоурен Бэкелл, Ивон Де Карло на Бродвее выступают Энн Бакстер, Джейн Расселл, Лайна Тернер и неувядаемая Глория Свенсон, которая играет главную роль в комедии «Бабочки свободны». Мерл Оберон после долгого перерыва возвратилась в кино: она снимается в фильме «Интервал» совместного американо-мексиканского производства. Оливия Де Хэвиленд дебютировала на телевидении, а Сьюзен Хейуорд, заменив заболевшую Барбару Стэнуик, снимается в серии телевизионных фильмов «Фицджералд и гордость», которые ставит режиссер Дон Тэйлор.

●

В Риме покончил самоубийством американский актер Фрэнк Вольф, много снимавшийся в последние годы в Италии и других европейских странах. В 1962 году известность Вольфу принесло исполнение роли Гаспаре Пишотты в фильме итальянского режиссера Франческо Рози «Сальваторе Джулиано», обличавшем преступления мафии. Вольф участвовал в «Четырех днях Неаполя» Нанни Лоя, в «Веронском процессе» Карло Лидзани и многих других лентах, где играл характерные роли. Запомнился Вольф и в фильме Элиа Казана «Америка, Америка». Трагическая смерть талантливого актера весьма напоминает мрачные финалы многих фильмов, в которых ему приходилось участвовать, изображая неуравновешенных, больных и отчаявшихся, глубоко неудовлетворенных жизнью персонажей.

Франция

По данным бюллетеня «Юнифранс-фильм» наибольший успех в Париже в сезоне 1970/71 года выпал на долю следующих французских фильмов: «Красный круг» Жан-Пьера Мельвилля, «Умереть от любви» Андре Кайатта, «Подонок» Клода Лелуша, «Боль в сердце» Луи Малля, «Супруги II-го года» Жан-Поля Раппенно, «Ослиная шкура» Жака Деми. Как замечает автор опубликованного в бюллетене обзора Пьер Лепроон, по этим названиям трудно выделить какой-либо определенный жанр, которому парижская публика отдавала бы предпочтение. Напротив, здесь будто нарочно представлены самые разные жанры — полицейский и костюмный фильмы, сказка, драма, современная сатира. Пожалуй, можно прийти к выводу, что жанр, в сущности, не играет особой роли в выборе зрителем фильма.

●

В Париже состоялась премьера документального фильма Иоланды дю Люар «Анджела Дэвис. Портрет революционерки», который затем выйдет на французский экран в обычной сети проката. За показом фильма последовала широкая дискуссия зрителей. Руководители Французского комитета защиты Анджелы Дэвис объявили, что во Франции собраны миллионы подписей под петицией, требующей немедленного освобождения отважной революционерки.

●

Два самых популярных сейчас во Франции киноактера выступают на драматической сцене. Дебютировал в парижском театре Мариньи в качестве исполнителя главной роли в комедии «Хватайте мою душу» Омар Шариф. Дождался исполнения своей старой мечты Луи де Фюнес — добившись мировой известности в кино, он после долгих лет возвратился на драматическую сцену.

●

В Париже скончалась в возрасте 64 лет актриса Дита Парло, имя которой связано со многими фильмами, вошедшими в историю мирового кино. Дита Парло (настоящее ее имя — Грета Корнвальд) по

Дита Парло

национальности немка, но взяла фамилию своей бабки — испанки. Начала сниматься в кино в 1928 году, деля свою работу между съемочными площадками Парижа и Голливуда. В 1934 году она сыграла главную роль в «Ататанте» Жана Виго, в 1937 — в «Фрейлейн Доктор» Пабста, а вскоре после этого — в «Великой иллюзии» Жана Ренуара. Один из последних фильмов, в которых Парло участвовала до начала второй мировой войны,— «Ультиматум» Роберта Вине. После войны актриса снималась довольно редко; самая последняя из ее картин — экранизация «Пиковой дамы», осуществленная в 1965 году режиссером Леонардом Кейгелем.

●

Молодая английская актриса Оливия Хасси, известность которой принесло участие в роли Джульетты в фильме итальянского режиссера Франко Дзеффирелли «Ромео и Джульетта», снимается во Франции в фильме «Суперубийство». Ставит фильм режиссер Антуан Изази, в других ролях — Раф Валлоне, Карл Малден, Клодин Оже. Хасси играет девушку-студентку, которую похищает итальянец,

вступающий в борьбу с могущественными главарями мафии, чтобы отомстить за своего отца.

●

Перестал выходить журнал «Ле нуво синемонд». В последнее время этот еженедельник появлялся в киосках весьма нерегулярно, тираж его упал до 10 000 экземпляров, что для массового иллюстрированного журнала является тиражом ниже минимального. В прошлом журнал уже не раз закрывался, неоднократно менял формат и обложку, но ничто не помогало. Видимо, дело не в формате и не в красочных иллюстрациях. В изданиях такого рода читатель, естественно, ищет и серьезных статей и хорошо подобранной информации, а не просто легковесных рецензий рекламного толка да сплетен из мира кино, на которые так был падок «Синемонд». Аналогичная судьба постигла и другой французский журнал по вопросам кино «Шоу бизнес», придерживавшийся приблизительно той же линии, что и «Синемонд».

В Париже, на 81 году жизни умер Морис Шевалье, «король мюзик-холла» и популярный киноактер.
На снимке — Джанетт Макдональд и Морис Шевалье в фильме «Веселая вдова» (1930) режиссера Эрнста Любича

●

82-летний французский кинорежиссер Абель Ганс выпустил на экраны третий вариант своего «Наполеона» под новым названием «Бонапарт и революция». Первый, немой вариант был создан им в 1926 году. Некоторые сцены фильма шли одновременно на трех экранах. Однако фильм был плохо смонтирован и урезан почти наполовину. В 1934 году Ганс сделал звуковой вариант своей картины продолжительностью около двух часов. В настоящее время субсидии от кинофирмы Лелуша и Национального киноцентра позволили Гансу вновь переделать фильм и выпустить его на экраны в первоначальном виде. Нынешний вариант картины демонстрируется 4 часа 35 минут.

ФРГ

Западногерманские прокатчики и кинопромышленники обеспокоены низкой посещаемостью кинотеатров. Падение посещаемости объясняется многими причинами, главная из которых, как считают, конкуренция телевидения, превращающего каждый дом в маленький кинотеатр.

Телевидение переманивает не только зрителей, но и традиционно кинематографические призы. Так, золотой олененок «Бэмби», учрежденный четверть века назад кинопрессой в Баден-Бадене, сначала перекочевал в руки иллюстрированного журнала, не имеющего с кино ничего общего, а затем был присужден его издателями одной из развлекательных телепередач. Возмущенные кинематографисты затеяли было процесс о нераздельных правах кино на этот приз. Но было уже поздно.

«Побег» «Бэмби» на телевидение заставил западногерманскую кинообщественность подумать о новом призе, который мог бы стать не менее популярным. Считают, что присуждать его будет не жюри: должен быть создан некий общественный орган, который с большей точностью сможет определить и популярность претендентов, и их достижения в области киноискусства, то есть качество режиссуры, актерской игры и т. п. Неясно только до сих пор, кто же возьмет на себя инициативу в организации такого органа, иначе говоря, финансовую часть дела. А пока пресса подогревает интерес к еще не возникшей премии. Кинопрокатчики предпринимают отчаянные усилия удержать свое дело на доходном уровне. «Иначе,— сказал один из них,— нас совсем поглотит это чудовище телевидение».

●

Во Франкфурте-на-Майне к защите полиции обратилась греческая актриса Мелина Меркури, подвергшаяся во время пресс-конференции угрозам со стороны фашистствующих элементов, которые, по-видимому, действовали по указке греческих «черных полковников», давно уже преследующих прогрессивную актрису. Меркури приехала во Франкфурт, чтобы представить западногерманскому читателю свою книгу «Я рождена гречанкой».

Цейлон

Правительство Цейлона объявило о национализации с 1 января 1972 года всех кинофирм по ввозу и прокату иностранных фильмов. Закупкой, ввозом и прокатом на Цейлоне фильмов зарубежного производства отныне будет заниматься государственная организация «Цейлон филм корпорейшн». Большинство зарубежных фильмов, демонстрирующихся на экранах Цейлона, составляет продукция, ввозимая из Индии, Соединенных Штатов и Англии.

Чехословакия

Чехословацкая студия «Баррандов» выпустила в 1971 году двадцать восемь художественных фильмов, в большинстве своем цветных. Среди них — 10 современных драм, 6 музыкальных и развлекательных фильмов, 5 детских, 2 монтажных, 5 детективов.

●

Всемирно известный герой детективных повествований Конан Дойля сыщик Шерлок Холмс через год

должен отметить семидесятилетний юбилей своего кинематографического бытия — впервые он появился на экране в 1903 году. С тех пор создано около двухсот фильмов, посвященных более или менее убедительному исследованию тайн личной и профессиональной жизни великого детектива; свой вклад в эту копилку психологических курьезов с острым сюжетом решили внести и чехословацкие мастера кино. Режиссер Штепан Скальский недавно закончил фильм «Желания Шерлока Холмса».

Швеция

Шведский киноинститут отобрал фильм, который должен представлять Швецию на соискание премии «Оскар». Это картина режиссера Яна Троэлля «Эмигранты», имевшая большой успех у шведского зрителя. Главные роли в ней исполняют Лив Ульманн и Макс фон Сюдов. В «Эмигрантах» рассказывается история шведской семьи, переехавшей в Америку.

Югославия

Объявлено о предстоящем начале съемок фильма «Дон-Кихот». Экранизировать роман Сервантеса решил молодой югославский режиссер Роберт Бутлер. Съемки будут вестись в Югославии при участии зарубежных актеров. Дон-Кихота сыграет Роберт Райан. Другой американский актер — комик Бадди Хекет — воплотит образ Санчо Пансы.

Япония

Компания «Куросава-про» совместно с популярным журналом «Кинэма дзюмпо» начала издание двенадцатитомного полного собрания сочинений кинорежиссера Акиры Куросавы. В это издание будут включены все поставленные режиссером сценарии, богато иллюстрированные кадрами из фильмов. По просьбе Куросавы лишь три его работы — «Самая красивая», «Мужчины, идущие по следу тигра» и вторая серия фильма «Сугата Сансюро» — не включены в эту публикацию. Сценарии печатаются на двух языках — японском и английском.

●

Режиссер Кането Синдо («Голый остров», «Сегодня жить, умереть завтра») завершает съемки нового фильма «Металлический обруч». В основу его положена одноименная классическая пьеса театра Но о женской ревности. Действие фильма протекает в двух временных плоскостях — это снятая на пленку в театральных декорациях старинная пьеса о муже, который ушел к молодой женщине, а его старая жена, страдая от ревности, превращается в злого демона мести, и современный вариант этой истории — муж влюбляется в девушку с обложки иллюстрированного журнала. «Металлический обруч» — первая работа Кането Синдо в цвете. Роль ревнивой жены играет в гриме театра Но Нобуко Отова.

●

Французская синематека совместно с Фильмофондом Японии организовала самую крупную ретроспективу японских фильмов, когда-либо проведенную за рубежами Японии. Во Дворце Шайо было показано около 300 фильмов, начиная с первых, чудом сохранившихся коротких лент, снятых в стране в начале века. На торжественном открытии ретроспективы в Париже присутствовал актер Тосиро Мифуне.

Советские научно-технические фильмы в Чехословакии

В конце 1971 года в Праге, а затем в других городах Чехословакии в рамках Дней советской науки и техники проходил фестиваль советских научно-технических фильмов. Директор объединения «Центрнаучфильма» Борис Родин и оператор ЦСДФ Лев Максимов приехали в Чехословакию, чтобы снять фильм о Днях советской науки и техники в ЧССР.

Главной целью фестиваля, по отзывам чехословацкой прессы, было ознакомление максимально широкого круга специалистов с новейшими достижениями советской науки и техники, уже внедренными на практике, и с результатами новейших исследований в различных областях науки и техники. Естественно, что наибольший интерес вызвали цветные съемки в космосе. В фильме режиссера Е. Кузиса «Рейс в Море Дождей» показан, по единодушному признанию зрителей и критики, «беспримерный научный эксперимент — доставка автоматической аппаратуры на поверхность Луны, различные методы проверки работы Лунохода». Привлек внимание присутствующих на фестивале и другой фильм Кузиса — «Здравствуй, лунный камень» — о полете на Луну автоматической станции «Луна-16» и возвращении ее на Землю. В фильме вызвали интерес не только документальные съемки, но и рассказ вице-президента Академии наук СССР академика А. П. Виноградова о том, зачем ученым нужен лунный камень, и академика Б. Н. Петрова о полете станции «Луна-16». Как утверждают обозреватели фестиваля, с большим успехом демонстрировалась здесь лента режиссера И. Бессарабова, снятая по сценарию Я. Голованова,— «Наш Гагарин», которая на «IX техфильме» 1971 года в Пардубицах получила приз генерального директора «Чехословацкого фильма», а также документальный фильм режиссера Н. Макарова «Полет в будущее» о 18-дневном полете космического корабля «Союз-9».

Высоко оценивает печать братской страны и другие ленты недавнего кинофорума. Кроме «космических» сюжетов зрителей фестиваля заинтересовало освещение других областей науки и техники. Фильм «Атом и селекционирование» показал, как исследования в области ядерной техники помогают решать проблемы растениеводства. «Рассказ о станках» В. Сутеева дает представление о новейшей технике металлообработки и демонстрирует высокую производительность и экономическую эффективность металлообрабатывающих станков. Перед зрителем прошел парад самых разнообразных станков и машин — «машина будущего», «механическая рука», станки для обработки деталей с точностью до 1—2 микронов. По общему мнению, привлек внимание и фильм Е. Гришко «Лазерная связь» — о сущности работы квантовых генераторов и принципах использования лазерных лучей в технике связи.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Возвращение катера», 2 ч.

Автор сценария А. Миндадзе. Режиссер-постановщик А. Малюков. Оператор-постановщик Е. Гуслинский. Художник-постановщик А. Лебедев. Композитор М. Минков. Звукооператор В. Курганский.

В главных ролях: В. Дворжецкий, Е. Шутов, А. Кузнецов, М. Чигарев, С. Малишевский, Н. Бондарчук.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Ох, уж эта Настя!», 8 ч.

Автор сценария В. Спирина. Режиссер-постановщик Ю. Победоносцев. Операторы-постановщики Б. Середин, А. Яциневичус. Главный художник Б. Комяков. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор Б. Голев.

В главных ролях: Ира Волкова, Таня Невская, Сережа Кусков, Н. Гвоздикова, А. Харитонов, С. Котикова, Н. Архипова, Н. Егорова, Е. Габриелова.

«Человек в зеленой перчатке», 8 ч.

Автор сценария Л. Гросман. Режиссер-постановщик Н. Экк. Операторы-постановщики В. Чибисов, В. Шолин. Главный художник В. Богомолов. Композитор Н. Богословский. Звукооператор В. Ерамишев.

В главных ролях: Е. Жаров, К. Самсонов, Э. Изотов, Е. Калмыкова, И. Андринь, Э. Новикова, Н. Бриллинг, Н. Дрозд, Г. Перепеличенко, Л. Довлатов, Л. Осинский, А. Александров, Г. Адаскина, Л. Алешичев, Борис и Ирина Хейфиц.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького (СССР) и «Омега-фильм» (Швеция)

«Человек с другой стороны», 10 ч.

Авторы сценария В. Семичев, В. Соловьев, Э. Брагинский, Ю. Егоров. Режиссер-постановщик Ю. Егоров. Операторы М. Якович, О. Далквист. Художник Б. Дуленков. Композитор М. Фрадкин. Звукооператоры Н. Озорнов, Е. Берк.

В главных ролях: Б. Андерссон, В. Тихонов, П. Ваймарк, В. Гафт, И. Ясулович, Х. Лоевендлер, Г. Берстрем, П. Арасениус, И. Гошева, С. Павлова, К. Дальгрен, Т. Петерсон, Е. Фридман, В. Петерс, Д. Сведлунд.

Киностудия «Ленфильм»

«Даурия» (по роману К. Седых), 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 9 ч.

Авторы сценария Ю. Клепиков, В. Трегубович. Режиссер-постановщик В. Трегубович. Главный оператор Е. Мезенцев. Главный художник Г. Мекинян. Композитор Г. Портнов. Звукооператор И. Черняховская.

В главных ролях: А. Трусов, П. Шелохонов, В. Кузнецова, В. Соломин, В. Шукшин, Женя Малянцев, Ф. Одиноков, Л. Малиновская, С. Головина, Е. Копелян, Б. Аракелов, Д. Масанов, В. Павлов, В. Лосев, Ю. Соломин, М. Кокшенов, В. Кузнецов, И. Ефимов, Ю. Дубровин.

«Пилот первого класса», 10 ч.

Автор сценария В. Кунин. Режиссеры-постановщики А. Вехотко, Н. Трощенко. Главный оператор В. Ковзель. Главный художник Б. Быков. Композитор В. Баснер. Звукооператор И. Вигдорчик.

В главных ролях: А. Папанов, С. Морозов, А. Иноземцев, В. Гафт, Л. Малеванная, М. Булгакова.

«Прощание с Петербургом», 10 ч.

Автор сценария А. Гребнев. Режиссер-постановщик Я. Фрид. Главный оператор О. Куховаренко. Главный художник М. Кроткин. Композитор В. Чистяков. Звукооператор В. Яковлев.

В главных ролях: Г. Яковлев, Т. Бедова, Т. Пилецкая, В. Меркурьев, П. Кадочников, И. Дмитриев, С. Карнович-Валуа.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Звездный цвет» (по мотивам одноименного произведения Б. Лавренева), 7 ч.

Автор сценария А. Сацкий. Режиссер-постановщик Н. Ильинский. Главный оператор Н. Журавлев. Главный художник Д. Ильябаев. Композитор Е. Зубцов. Звукооператор Н. Медведев.

В главных ролях: И. Гаврилюк, К. Саидова, С. Диванов, Л. Сердюк, А. Бурханов, Д. Сапаров, Н. Дупак, Д. Миргородский, В. Шептекита, Д. Бакштаев, Н. Камилов, В. Товкач, М. Алышпаев, Г. Аджибекова, Н. Владюк.

Одесская киностудия

«Синее небо», 8 ч.

Автор сценария И. Неверов. Режиссер-постановщик М. Толмачев. Главный оператор Ф. Сильченко. Главный художник Г. Щербина. Композитор В. Арзуманов. Звукооператор В. Фролков.

В главных ролях: В. Ивашов, В. Медведев, Н. Пшенная, Г. Щебиволк, А. Обухов, Н. Алисова, К. Смит, Т. Чернова, Е. Слуцкая, С. Простяков, А. Казимиров.

«Счастливый Кукушкин» (по рассказу В. Катаева «Ножи»), 3 ч.

Авторы сценария В. Меньшов, А. Павловский. Режиссер-постановщик А. Павловский. Главный оператор Е. Гречановский. Глав-

ный художник Ю. Богатыренко. Звукооператор Б. Морозевич.

В главных ролях: В. Меньшов, А. Кубацкий, Л. Удовиченко.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Задачка» (по мотивам одноименного рассказа И. Зверева), 2 ч.

Автор сценария А. Миндадзе. Режиссер-постановщик В. Норд. Главный оператор В. Кипин. Главный художник Е. Ганкин. Композитор А. Шпенев. Звукооператор К. Бакк.

В главных ролях: П. Кормунин, Е. Шутов, А. Дмитриева, М. Вонсевер, Г. Дьяков, Т. Михайлова.

«Операция Хольцауге» (по мотивам повести А. Леонтьева «Белая земля»), 9 ч.

Автор сценария А. Леонтьев. Режиссер-постановщик А. Карпов. Главный оператор С. Петровский. Главный художник Ю. Булычев. Композитор Э. Хагагортян. Звукооператор С. Шухман.

В главных ролях: О. Янковский, О. Селезнева, А. Колпакс, О. Крувеня, П. Буткевич, У. Пуцитис.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Давным-давно», 8 ч.

«Епископ на охоте» (по одноименному рассказу Н. Лордкипанидзе), 2 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик Л. Элиава. Оператор Ш. Киладзе. Художник Х. Лебанидзе. Композитор С. Жвания. Звукооператор В. Долидзе.

В главных ролях: Ш. Херхеулидзе, М. Вашадзе, В. Цуладзе, А. Бакрадзе.

«Соседи» (по одноименному рассказу А. Белиашвили), 3 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик Р. Чархалашвили. Оператор И. Амассийский. Художник Г. Гигаури. Композитор Г. Канчели. Звукооператор Т. Нанобашвили.

В главных ролях: И. Хвичия, В. Кахниашвили, Д. Абашидзе.

«Нуца» (по рассказу М. Джавахишвили «Беспризорная»), 3 ч.

Авторы сценария Р. Инанишвили, А. Рехвиашвили. Режиссер-постановщик А. Рехвиашвили. Оператор М. Мгебришвили. Главный художник А. Какабадзе. Композиторы В. Кухианидзе, Г. Канчели. Звукооператор В. Гогочайшвили.

В главной роли М. Джанашия.

«Даиси» (по мотивам одноименной оперы З. Палиашвили), 8 ч.

Авторы сценария Д. Чарквиани, Н. Санишвили. Режиссер-постановщик Н. Санишвили. Главный оператор Д. Маргиев. Главный художник Д. Такайшвили. Звукооператор О. Гегечкори.

В главных ролях: Н. Кипиани, Д. Тушишвили, К. Марадишвили, О. Коберидзе, З. Капианидзе, Г. Берикашвили.

Киностудия «Узбекфильм»

«Горячие тропы», 8 ч.

Автор сценария А. Макаров. Режиссер-постановщик Ю. Агзамов. Операторы М. Пенсон, Э. Агзамов. Главный художник А. Шибаев. Композитор Т. Курбанов. Звукооператор А. Кудряшов.

В главных ролях: Х. Нарлыев, М. Мансуров, Н. Рахимов, К. Лучко, С. Фесюнов, В. Носик, И. Кахиани, С. Полежаев, А. Джалыев, Д. Хамраев, К. Лянтс, Р. Арен.

Киностудия «Казахфильм»

«Кыз-Жибек» (по мотивам народного казахского эпоса), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 8 ч.

Автор сценария Г. Мусрепов. Режиссер-постановщик С. Ходжиков. Главный оператор А. Ашрапов. Главный художник Г. Исмаилова. Композитор Н. Тлендиев. Звукооператор К. Кусаев.

В главных ролях: М. Утекешева, К. Тастамбеков, А. Ашимов, А. Мордабеков, К. Кожабеков, Г. Исмаилова, Ф. Шарипова, И. Ногайбаев, К. Кенжетаев, С. Майканова.

«Фитиль» № 114 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Конкретно» («Мосфильм»). Автор сценария Б. Лобков. Режиссер Х. Бакаев. Оператор Е. Васильев. Художник Б. Чеботарев. Звукооператор И. Любченко. В главных ролях: Н. Парфенов, Е. Шутов.

«Потрясающий молоток» (ЦСДФ). Автор сценария Ю. Алексеев. Режиссер-постановщик Г. Голубов. Звукооператор Ю. Игнатов.

«Трудное положение» («Ленфильм»). Автор сценария А. Каневский. Режиссер И. Масленников. Оператор В. Васильев. Художник В. Слоневский. Звукооператор А. Зверева. В главных ролях: Е. Копелян, А. Якобсон.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

Зарубежные фильмы

«Преступник сидит на стадионе «Уэмбли» (по мотивам романа Ганса Валлдорфа), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.

Производство Студии телевидения ГДР.

Автор сценария и режиссер Герхард Респондек. Оператор Зигфрид Хенике. Художник Хайнц Реске. Композитор Хельмут Нир.

В ролях: Фридо Золтер, Герварт Гроссе, Карл Хайнц Дановски, Конрад Петерханзель, Эберхард Эше, Кокс Хаббема, Хельмут Шельхарт, Алиса Бобровска, Станислав Зачик, Герт Хэнш, Герри Вольф, Хорст Химер.

«Я умею прыгать через лужи», 9 ч.

Производство «Баррандов» (Чехословакия).

Авторы сценария Ота Гофман, Карел Кахиня. Режиссер Карел Кахиня. Оператор Йозеф Иллик. Художник Олдржих Окач. Композитор Зденек Лишка.

В ролях: Владимир Длоугий, Здена Гадрболцова, Карел Глушичка, Владимир Шмерал, Дарья Гайска.

«Шанабу в мышеловке» (по рассказу Ахмада Рагаба), 9 ч.

Производство «Хусам-фильм» (АРЕ).

Автор сценария Сабри Иззат. Режиссер Хусам Эд-дин Мустафа. Оператор Клилио.

В ролях: Фуад Мухандис, Шувейкар, Юсеф Вахби, Тауфик Даки.

«Кабриола», 9 ч.

Производство «Суэвиа-фильм» (Испания).

Авторы сценария Х. М. Паласио, Мел Феррер. Режиссер Мел Феррер. Оператор Антонио Л. Бальестерос. Художник Энрике Аларкон. Композиторы Аугусто Альгеро, А. Гихарро.

В ролях: Марисоль, Анхель Перальта, Рафаэль де Кордова, Хосе Марко Даво, Педро Мария Санчес.

«Метелло» (по одноименному роману Васко Пратолини), 9 ч.

Производство «Документо-фильм» (Италия).

Авторы сценария Суво Чекки Д'Амико, Луиджи Баццони, Мауро Болоньини, Уго Пирро. Режиссер Мауро Болоньини. Оператор Эннио Гуарнери. Художники Гвидо Джозия, Пьер-Луиджи Самаритани. Композитор Эннио Морриконе.

В ролях: Массимо Раньери, Оттавия Пикколо, Лючия Бозе, Тина Омон, Мариано Риджилло, Пинно Колицци, Коррадо Гаппа.

«Освобождение Л. Б. Джонса» (по роману Джесси Хилл Форда), 10 ч.

Производство «Колумбия Пикчерз» (США).

Авторы сценария Стерлинг Силлифант, Джесси Хилл Форд. Режиссер Уильям Уайлер. Оператор Роберт Сартиз. Художник Франк Туттл. Композитор Элмер Бернстайн.

В ролях: Роско Ли Браун, Лола Фалана, Ли Дж. Кобб, Ли Мэйджоре, Антони Зерб, Арч Джонсон.

искусство КИНО искусство

Сценарий

В. Ежов, В. Жалакявичус

«Это сладкое слово — свобода!»

Кадр из фильма. Справа — И. Мирошниченко в роли Марии

Часть вторая

УЛИЦА ХАБОНЕРИЯ. У ЛАВКИ «САН-ФРАНСИСКО». УТРО

К лавке подъезжает старый пикап. В нем Мария. Она начинает выгружать овощи. Подскочил мулат. Крикнул:

— Дай, я помогу тебе!

Это Фелицио. Берет ящик, тащит в лавку.

Ф е л и ц и о. Что слышно?

М а р и я. Ничего...

Ф е л и ц и о. Где он?

М а р и я. Не знаю.

Ф е л и ц и о. Прошло больше месяца, а ты даже не узнала, где он?

М а р и я. Не-е...

Мария проглатывала окончания слов, и у нее все ответы звучали «не-е»...

ЛАВКА «САН-ФРАНСИСКО». ТО ЖЕ ВРЕМЯ

Ф е л и ц и о. Почему ты так говоришь со мной? Я не враг тебе!

М а р и я. Не знаю.

Ф е л и ц и о. Помнишь двух маляров? Помнишь, был такой случай? Маляры, которые ничего не покрасили?

М а р и я. Не-е...

Ф е л и ц и о. Помнишь? Так я никому об этом ни слова...

М а р и я. Какого слова?

Ф е л и ц и о. Не знаю.

М а р и я. Спасибо тебе, Фелицио, за помощь. Теперь я буду прибираться.

Ф е л и ц и о. А за работу?

Мария открыла ему баночку кока-колы. Фелицио сказал:

— Тебе нужен помощник, Мария.

М а р и я. Не-е...

Ф е л и ц и о. Ты сильно измучилась?

М а р и я. Нет... Да!

Ф е л и ц и о. Скоро кончается срок моей службы. Я мог бы помочь тебе в лавке.

М а р и я. Не-а...

Ф е л и ц и о. Налей мне виски!

М а р и я. Ты ведь не пьешь.

Ф е л и ц и о. Уже пью.

Смотрел, как Мария наливает в стакан пшеничного цвета жидкость. Взял, сжал стакан длинными пальцами и сказал:

— В деревне моя мать живет. И сестра... (*Выпил.*) Сарай сгорел. Бык подох. Что они будут делать без быка? Нужны деньги. Они думают, что я здесь вроде офицера, что у меня тут пропасть денег... Откуда взять?..

Смотрел прямо Марии в глаза. Причмокнул языком:

— ...Если я был бы более болтливым, я, возможно, и заработал бы. Но я честный... Я всегда в беде.

Мария сделала оплошность. Может быть, пожалела его мать и сестру. Спросила:

— Сколько тебе надо?

Ф е л и ц и о. Пятьсот.

М а р и я. Двести. Двести я дам тебе.

Фелицио наклонился низко-низко. Лбом дотронулся до холодной жести стойки.

ТУННЕЛЬ

Карлос бил киркой по грунту. Удары получались редкие и без прежней силы. Бенедикто услышал скрежет железа о камень.

Б е н е д и к т о. Что такое?

К а р л о с. Не знаю... Скала... Камень.

Каменная глыба закрывала весь ход туннеля.

Карлос пробует обходить глыбу с левой, потом с правой стороны. На самом деле похоже на стену. Камень только увеличивался, давил на них, вселял страх и безнадежность.

Б е н е д и к т о. Этого нам на всю жизнь хватит.

К а р л о с. Обходить надо...

Б е н е д и к т о. Какой стороной ее обходить?

К а р л о с. Знать нельзя... Можно гадать...

Карлос бросил кирку и уткнулся лицом в камень. Громко шипел вентилятор, гоняя по туннелю один и тот же спертый, гнилью пахнущий воздух. Карлос попробовал улыбнуться. Бенедикто мог поклясться, что впервые видит его улыбающимся. Карлос поймал его взгляд и спросил:

— О чем думаешь, парень?

Б е н е д и к т о. Я убью военного министра. Я даже знаю, как я это сделаю.

О к о н ч а н и е. Начало см. «ИК», 1972, № 3.

КОМНАТУШКА ПРИ ЛАВКЕ «САН-ФРАНСИСКО». К ПОЛУНОЧИ

В углу стояла маленькая пластиковая елочка, увешанная электрическими лампочками-фонарями. Посреди скромной трапезы торчала бутылка виски. Бенедикто поднял бокал и сказал, невесело растянув губы в улыбке:

— Чтоб наступающий год был более счастливым!

К а р л о с. За революцию! За свободу!

Комок поднялся к горлу Марии. Бенедикто положил руку на ее ладонь и сказал:

— За Франсиско!

Все тихо чокнулись бокалами. Потом принялись за еду.

К а р л о с. Бенедикто хочет убить генерал-министра!

Мария поверх бокала увидела, как Бенедикто поджал губы. Мария улыбнулась.

Б е н е д и к т о. Смешно? Я даже знаю, как это нужно сделать.

К а р л о с. Ты не должен... Ты не понимаешь политической ситуации в стране...

Б е н е д и к т о. Помолчи, Карлос.

Бенедикто тяжело взглянул на Марию и повторил:

— Я это сделаю. Я сказал. За отца! И за других!.. За Франсиско!

М а р и я. Заткнись!..

К а р л о с. Бенедикто, налей еще вина.

Бенедикто поднял бокал и беззвучно зашевелил губами. Мария поняла. Покачала головой. Бенедикто снова повторил. Она грустно улыбнулась. В это время Карлос вдруг рухнул на землю без сознания.

КОРИДОР БОЛЬНИЦЫ. ДЕНЬ

Прямо в коридоре на больничной койке лежит Карлос. Врач прикрывает его простыней. Потом говорит Марии:

— Чем он довел себя до такого состояния?

М а р и я (*не сразу*). Шахты... и тюрьмы.

Мария видит, как увозят койку... Карлос, тот, кого называли «Панцирная спина», удалялся от нее в глубь зеленого бесконечного коридора, и Мария заплакала.

СКЛАДЫ РЯДОМ С БАЗАРОМ. ДЕНЬ

Старый пикап нагружен продуктами, и Мария поехала по знакомой нам улице. За ней поехал велосипедист. Это Фелицио.

ДВУХЪЯРУСНЫЙ ГАРАЖ. ДЕНЬ

Пикап Марии въезжает в гараж. Парень по имени Хесус завесил въезд в гараж цепью. Показался велосипедист. Проехал, казалось, мимо. Из гаража выехала машина Новеры. В машине Мария и еще один мужчина в легкой клетчатой шляпе.

Фелицио успел разглядеть лишь лицо Новеры. Машина умчалась, и было ясно, что за ней не поспеть.

ТЮРЬМА ПРИ ПОЛИЦЕЙСКОМ УПРАВЛЕНИИ. КОМНАТА СВИДАНИЙ. ДЕНЬ

Большая, залитая ярким светом комната была перегорожена двумя решетками из толстых прутьев. Пространство между этими решетками отделяло посетителей от заключенных. В этом пространстве медленно расхаживал солдат. Посетители и заключенные, вжавшись в решетки, смотрели друг на друга, и каждый старался перекричать остальных. Шум стоял, как на толкучке. Наконец ввели Франсиско. Мария вжалась в решетку и закричала так, что ее голос покрыл все:

— Панчо! Пако! Здесь я! Здесь!

Франсиско протиснулся к решетке.

Ф р а н с и с к о. Ты! Как ты?

М а р и я. Прекрасно... Мы тебя не могли найти... Они даже не знают, сколько у них заключенных и сколько тюрем... Что у тебя?

Ф р а н с и с к о. Я вор. Я украл автомобиль.

М а р и я. Это иносказательно?

Ф р а н с и с к о. Нет. Буквально. Этот «шевроле», оказывается, ворованный. Меня обвиняют.

Мария засмеялась.

М а р и я. Ты объявил им, у кого ты купил машину?

Ф р а н с и с к о. Нет, нет! Не надо. Ты повидай нашу вечно беременную мадонну — поняла? И скажи: я молчу, берегу честь ее супруга.

Мария. Поняла. Тебе приветы от всех друзей!..

Франсиско. Спасибо! Им тоже!

Мария. И еще тебе приветы от капитана Рады и сеньоры Рады, от сержанта Арриечи... Панчо! Хочу на Плато Роз!.. Душно!

Она даже покраснела. Потом заплакала:

— Как я счастлива, как я счастлива, как я счастлива...

КАБИНЕТ СЛЕДОВАТЕЛЯ. ДЕНЬ

Перед большим столом, за которым сидят следователь и сбоку капитан Рада, расположились Франсиско и его адвокат. Здесь же лейтенант Курильо и бывший хозяин машины сеньор Перес — маленький, круглый, с черными усиками, похожий на дружеский шарж на самого себя.

Следователь (*к Франсиско*). Как у вас появилась машина «шевроле», у которой, оказывается, есть еще и другой хозяин?

Курильо. Я ему продал машину.

Следователь. Я вас пока не спрашиваю. (*К Франсиско.*) Каким образом?

Франсиско. Я как-то увидел ее стоящей во дворе крепости и спросил: чья это машина умирает?.. Это было очень давно, и я не помню...

Следователь. Сеньор Перес, когда у вас украли машину?

Сеньор Перес всплеснул руками:

— О! Я никогда не говорил «украдена»! Я просто заявил, что у меня однажды пропала машина... исчезла... Вот и все. Установить, что с ней случилось,— это уже ваша специальность... Полгода тому назад!

Следователь (*к Франсиско*). Увидели машину в крепости. Может быть, тогда сеньор лейтенант скажет, как машина очутилась у него?

Лейтенант Курильо пожал плечами:

— Не помню.

Следователь. Постарайтесь!

Лейтенант Курильо пожал плечами:

— Убей меня бог, ничего не помню, сеньор следователь.

Капитан Рада. Постарайтесь, лейтенант.

Курильо. Мне кажется... Я тогда был в ночном клубе... На второй день друзья мне сказали, что я вернулся ночью на этой машине, но это их слова. Я не ручаюсь.

Следователь. Что ж было дальше?

Лейтенант Курильо пожал плечами:

— Дальше? Ничего. Три месяца она стояла во дворе тюрьмы.

Следователь. И потом вы ее продали сеньору Франсиско?

Франсиско (*быстро*). Сеньор лейтенант мне ее не продал, а подарил.

Следователь. Подарил? Бесплатно?

Франсиско. Почти.

Капитан Рада. Хозяин полгода не объявлялся, машина гнила во дворе, а человеку нужна была машина...

Адвокат. Сеньор следователь, здесь никто ничего не обращал в наживу, и состава преступления не видно.

Следователь поднялся:

— Сеньор Франсиско, вы свободны — я распоряжусь... Благодарю вас, сеньоры офицеры!.. Сеньор Перес, вы можете забрать вашу машину, она стоит во дворе.

И тут сеньор Перес озадачил всех:

— А мне не нужна эта машина.

Следователь. Как?!

Сеньор Перес. Я купил себе другую. Зачем мне вторая машина?

Следователь. Мм-м... ну, если так... пусть ее снова забирает сеньор Франсиско.

Франсиско выставил вперед ладони:

— Нет. После всего этого?.. Она мне тоже не нужна!

Следователь посмотрел на лейтенанта Курильо. Тот пожал плечами.

Курильо. Мне она никогда не была нужна.

Следователь. Хорошо. Пусть она тогда остается в полицейском управлении, черт побери!

Франсиско. Если все так наотрез ее не хотят, я могу взять...

Сеньор Перес. Как это «взять»? Что вы называете «взять»? Это моя машина.

Франсиско. Но вы ведь не хотите ее? Называйте цену.

Сеньор Перес. Когда я ее купил, она стоила...

Франсиско снова выставил ладони вперед, перебил его:

— Меня совершенно не интересует, сколько она стоила тогда!

Сеньор Перес. Но она была почти новая, когда... лейтенанту так срочно понадобилось на службу!..

Капитан Рада. Она стояла полгода на улице и состарилась. Пока Франсиско привел машину в порядок, он вложил в нее уйму денег. Я свидетель.

Адвокат. Кроме того, сеньор Франсиско невинно пострадавший. Он сидел здесь ни за что три недели и все это время не занимался бизнесом. Это тоже требует компенсации.

Сеньор Перес. Вот как!.. Может быть, я должен сеньору еще доплатить, если он возьмет эту машину!

Капитан Рада. Неизвестно! Надо подсчитать.

Следователь. Сеньоры, сеньоры!.. (*Он взглянул на часы.*) Все это вы решите между собой, а у меня больше времени нет!..

Он подошел к дверям и там остановился:

—...Сеньоры. Я задержался из-за вас. Может быть, меня кто-нибудь подбросит?.. Так чья теперь все-таки эта машина?

Франсиско. Я вас подвезу.

ПРИСТРОЙКА К ЛАВКЕ «САН-ФРАНСИСКО». ПОД ВЕЧЕР

В пристройке за сдвинутыми столами сидели офицеры гарнизона крепости «Сан-Стефано» во главе с капитаном Радой. Тут же находились и сеньора Рада, Мария и Франсиско.

Франсиско давал ужин по случаю своего возвращения. Вечер явно удался. Трезвее всех был Курильо, потому что его считали алкоголиком. Он играл кнопками телевизора. Капитан Рада, стоя на третьей плите, которая закрывала колодец, слегка покачивался, произносил прощальный тост.

Рада. Франсиско, я тебе откровенно скажу всю правду в глаза!.. Франсиско, ты опасный человек... Ты всех нас купил. А чем, как ты думаешь?

Франсиско не знал. Сеньора Рада подсказала:

— Благородством!

Франсиско. Спасибо!

Рада. Правильно, но ни черта подобного. Он купил нас совершенно не этим!.. Ты купил нас очарованием своей супруги, сеньоры Марии!.. За вас, сеньора Мария!..

Капитан выпил и полез целоваться с Марией. А лейтенант Курильо вдруг сказал:

— А мне подозрительно ваше благородство, сеньор Франсиско!.. Я думаю все время, какую вы из этого хотите извлечь выгоду?

Мария решила, что время ей вмешаться:

— Почему обязательно «выгоду»?

Курильо. Ну, если он не думает о выгоде, то он не торговец, не так ли?.. Для торговца вы слишком щедры, Франсиско. А если вы не торговец?

Мария. Вы его не знаете, сеньор лейтенант. Он очень скуп и мелочен. Он только изредка позволяет себе кое-что с друзьями.

Курильо. Разве мы с ним друзья?

Франсиско. Конечно. Мы тут с Марией очень одиноки. У нас, кроме вас, никого нет... А за дружбу приходится платить, не так ли, лейтенант?

Курильо. Все это складно, но «платить» — это опять ответ не коммерсанта.

Франсиско внимательно смотрел на лейтенанта и думал, что тот преподает ему правильный урок. Улыбнулся и сказал:

— Я не такой уж святой. У меня немало скрытых пороков.

Лейтенант Курильо оскалился:

— Скрытые пороки... Это для собственного удовольствия. Не мешает иметь пару явных. Это всегда внушает доверие окружающим.

Капитан Рада. Вы его не слушайте, Франсиско. Курильо — это другая крайность. Дур-на-я крайность! (*Обрадовался.*) Я к нему давно приглядываюсь, и мне иногда кажется, что у него слишком много явных пороков. Это тоже подозрительно!

Курильо пожал плечами. Все посмеялись,

и довольный вечером капитан Рада хлопнул ладонями:

— Пора, сеньоры!.. Пора по домам! (*Вдруг он вспомнил.*) Сеньора Мария, знаете, у нашего младшего совсем не режутся зубки!.. Я так боюсь, а вдруг они у него не прорежутся никогда?

Франсиско весело взмахнул кистями рук:

— О, это было бы очень здорово. Ему бы крупно повезло!

Капитан Рада. Почему?

Франсиско. Потому что на земле еще не было человека, у которого бы не прорезались зубы. Он стал бы знаменитым.

Капитан Рада. А ведь это действительно так!.. Благодарю вас, Франсиско!.. Вы меня успокоили. Вы прелесть! Как жаль, что вы не смогли быть его крестным.

Мария. В следующий раз, дорогой капитан! В следующий!

— До свидания!..

— Спасибо, до свидания!..

КОМНАТУШКА ПРИ ЛАВКЕ «САН-ФРАНСИСКО». НОЧЬ

Они наконец остались вдвоем. Франсиско был слегка навеселе. Выключил звук телевизора. Сказал без злости:

— Сволочь этот Курильо.

Мария не ответила. Разделась. Потом села за стол и показала пальцем:

— Он вот тут сидел. Бенедикто дурачился, что он убьет генерал-министра... Выпили за тебя...

Она что-то вспомнила, помолчала.

— ...А он сидел прямо. Бритый, попросил вина налить. И упал...

Именно сейчас Франсиско понял, что у Марии слез больше нет.

Франсиско. Где его похоронили?

Мария. Не знаю. Я ведь не могла туда идти.

Франсиско позвал ее:

— Мари...

Она покачала головой. Сидела раздетая на стуле, с которого повалился Карлос, и неживыми глазами слушала, как там, за стеной, перекликаются часовые...

Потух молчаливый телевизор.

Мария. У него был талант мученика.

УЛИЦА ХАБОНЕРИЯ. ДЕНЬ

Вся улица вдоль тюрьмы «Сан-Стефано» кишела солдатами и жандармами. Весь квартал был окружен машинами. Шли поголовные обыски.

УЛИЦА ХАБОНЕРИЯ. У ЛАВКИ «САН-ФРАНСИСКО». ТО ЖЕ ВРЕМЯ

Франсиско, сунув руки в карман, вышел на тротуар и с любопытством оглядывался. Потом окликнул проходящего сержанта Арриечи:

— Что тут происходит? Маневры морской пехоты?

Арриечи. Ха! В этом роде. Ищут туннель. Подкоп к тюрьме. Время от времени они ищут туннель.

Франсиско. Тоже развлечение.

Арриечи. Иногда находят.

ЛАВКА «САН-ФРАНСИСКО». ДЕНЬ

Мария ничего не спросила. В баре они были одни, но опыт сложился в привычку: молчать; даже глаза оставались безразличными, а руки делали только самое необходимое.

Франсиско на всякий случай сгреб в карман деньги из кассы. Потом сказал беспечно (может быть, слишком серьезно-беспечно), словно выступая по Панамериканскому телевидению:

— Ты знаешь, из-за чего там весь сыр-бор? Какой-то туннель ищут!..

Франсиско ушел в пристройку. Мария осталась одна глядеть на снующих по мостовой солдат. Налила себе в стакан содовой, достала из кассы фольговую пластинку с таблетками, оторвала одну, положила на язык, запила содовой, вздрогнула. Это колокольчик над дверьми зазвенел. Вошла сеньора Рада, ведя за руку своего малыша. В дверях она задержалась и еще раз поглядела на улицу. Очень уж живо сегодня было на обычно безлюдной Хабонерии. Мария смотрела на маленького Раду, который самостоятельно пытался пройтись по каменному полу бара.

Сеньора Рада. Как вам мое чудо?

Мария одобрила. Потом спросила:

— Младший капитан Рада, как тебя зовут? Скажи!

Сеньора Рада. Как вы его назвали? Младший капитан? Это удивительно! Это я всем расскажу.

Она смеется. Младший капитан пошлепал к дверям, ведущим в пристройку, и сеньоре Раде пришлось его догонять.

К лавке на велосипеде подъехал Фелицио. Поставил велосипед у витрины и вошел.

Фелицио был в гражданской одежде, в узких и, казалось, не по росту брюках.

Мария. Что тебе, Фелицио? Угостить кокой?

Фелицио. Если уж угостить, так лучше виски капельку.

Мария. Почему ты в гражданском?

Фелицио. Баста! Кончилась моя служба! С сегодняшнего дня я самая вольная птичка на свете!

Мария. Тогда — две капельки... (*Она долила ему в стакан.*) И куда теперь полетите, вольная птица?

Фелицио. Никуда.

Посмотрел ей прямо в глаза. Если он хотел ее взять на испуг, то он здорово опоздал. Мария непонимающе глядела в его глаза (черные маслины глаз).

Мария. А как будет с вашей деревней? С вашей сестрой и мамой? Вы говорили, им очень трудно там?

Фелицио. На что я им без денег?

Мулат окинул сеньору Раду независимым взглядом. Может быть, он спешил уверить самого себя, что ему уже наплевать на чинопочитание.

Фелицио. Уважаемая сеньора, говорят, вы снова беременны?

Сеньора поперхнулась водой.

Сеньора Рада. Я еще и сама толком не знаю... Кто вам сказал такое?

Фелицио. Мои глаза!

Фелицио повернулся к ней спиной и занялся Марией. Он ее разглядывал. Может быть, хотел, чтобы она сама заговорила. Мария протирала посуду, делая вид, что и не замечала, как стаканчик Фелицио опустел. Когда Фелицио, будто случайно, кончиками розовых пальцев подтолкнул стаканчик к краю стойки, Мария прихватила его левой рукой и кинула в посудомойку. Это не входило в планы Фелицио. Он сказал:

— Я решил не оставлять вас. Подумал, свыклись мы... Что я найду лучше?

Мария по-прежнему работала руками, протирала, убирала, вытирала. Так средние актеры занимают себя на театральной сцене. Изредка она поглядывала на брюхо сеньоры Рады. Возможно, Фелицио прав: сеньора снова облачилась в широкое мешкообразное платье...

Сеньора улыбалась ей. Наверно, извинялась за свое материнское счастье. Зазвенел колокольчик, и Мария под стойкой дважды щелкнула сигнальным выключателем. Вошли солдаты. Человек десять, морская пехота и жандармерия под командованием двух офицеров (один из них лейтенант Курильо). Заодно с ними сержант Арриечи.

Арриечи. Здравствуйте, сеньора Рада! Здрасьте, сеньора Мария!

За окном остановился военный грузовик. Наверняка случайно. В это время часть солдат пошла в спальню, часть в гараж. В баре остались офицер и три солдата. Они стали простукивать пол. Концы деревяшек уже были щербатые, и при каждом ударе от них отлетали все новые щепки. Сеньора Рада подхватила ребенка под мышку и собралась уходить, но офицер сказал:

— Сидите, сеньора.

Арриечи. Это жена нашего капитана.

Офицер. Все на местах! Ваши документы?

Это относилось к Фелицио. Тот предъявил карточку.

Офицер. С какой целью вы здесь?

Фелицио. Выпить.

Офицер (*к Марии*). Вашу карточку?

Мария достала документ. Пока офицер сличал ее с фотографией, Мария налила ему ром с кока-колой. Но офицер даже не взглянул на бокал. Пошел в спальню. Солдаты простукивали пол, плита за плитой.

ПРИСТРОЙКА К ЛАВКЕ «САН-ФРАНСИСКО». ДЕНЬ

Табурет был поставлен на третьей плите. На табурете сидел лейтенант Курильо. Франсиско подливал ему из банки колу. Солдаты ели бананы. Один шарил что-то в углу, разбрасывая по полу ящики из-под консервов. Франсиско отпивал прямо из банки и говорил между глотками:

— Приятели! Вы что-то все ухватились за бананы. Больше палками стучите! Не забудьте, зачем пришли!..

ТУННЕЛЬ. ТО ЖЕ ВРЕМЯ

Рядом с сигнальной лампой потел вентилятор. Лопасти сверкали красными капельками влаги.

Бенедикто тупо глянул на красную лампу, но не остановился, потом вдруг встал, включил общий свет, подхватил кирку и пополз к каменной стене. Справа уже виднелся обход. Бенедикто замахнулся и ударил, бил размашистыми ударами киркой в зеленую пористую почву. По туннелю шел глухой звук. Бенедикто бил отчаянно, с остервенением, с ненавистью, со страхом и лихостью. Видел, как по стене пошел красный паук «всадник». Бенедикто одним глазом присматривал за ним. Рубил и поглядывал.

ЛАВКА «САН-ФРАНСИСКО». ТО ЖЕ ВРЕМЯ

Франсиско и солдаты, что были в гараже, вернулись в бар. Франсиско по-дружески поддерживал Курильо за рукав мундира. Солдаты вываливались на улицу.

Ф р а н с и с к о. До свидания! До свидания, сеньора! Какая прекрасная девочка у вас!

Это было сказано о младшем капитане Раде.

С е́ н ь о р а Р а д а. Сын!

Ф р а н с и с к о. М-гу...

Франсиско держал открытые двери, сказал Фелицио:

— Прости, Фелицио. Мы закрываемся. Надо убираться... после такого...

Ф е л и ц и о. Я кончил службу. Не найдется ли у тебя работенки для меня?

Ф р а н с и с к о. Я очень рад, что ты зашел проститься с нами, Фелицио. Вот, бери! Это я тебе так, разного, на дорогу... Всего тебе хорошего...

Ф е л и ц и о. Я еще зайду... Я решил пока остаться здесь...

Ф р а н с и с к о. Ну и прекрасно... Всего хорошего...

Почти вытолкнул его, повернул замок, повесил табличку «Извиняемся, что не работаем», медленно пошел по бару к комнатушке. Мария видела, как мулат дважды прошелся мимо витрины. Солдаты повалили в игорный ангар.

ЛАВКА «САН-ФРАНСИСКО». ТОТ ЖЕ ДЕНЬ

Слышны свистки. За стойкой сидел Франсиско. Грыз карандаш. Большой лист бумаги был расписан цифрами и рисунками танков. Услышав Марию, Франсиско спросил, не поворачиваясь:

— Ты уходишь? Мари, я тут подсчитал: мы банкроты! Мало торгуем, много тратим.

М а р и я. Я дважды банкрот.

Франсиско взглянул. Мария стояла в ночной рубашке и держала в руках саквояж.

М а р и я. Я собралась, Пако! Я уезжаю ночным поездом. Туда!

Она прикусила губу и стояла, ожидая, что он скажет «нет», что он будет говорить ей какие-то слова. Франсиско только глотнул воды и сказал:

— Даже если ты собираешься ночным поездом, рубашку следует надевать дневную.

М а р и я. Ты обойдешься без меня?

Франсиско не знал.

ПОЕЗД

В купе, кроме Марии, были монах и крестьянин с дочерью. Крестьяне были слегка навеселе. Возможно, они возвращались с какого-нибудь праздника. И одеты они были, как в гости. Девушка пела без разбору разные песни, все время нашептывала отцу на ухо, они оба смеялись, а отец все похлопывал ее ладонью по левому колену. Потом девушка побежала в туалет. Отец словно только сейчас увидел Марию и монаха. Смутился несколько и развел руками.

К р е с т ь я н и н. Это моя дочь.

Никто не возразил. В соседнем купе говорили солдаты. Они с самого начала говорили.

Голос. Закопали мы их всех пятерых в землю и ушли было. Идем. Отошли на милю, не меньше. Тут лейтенант Хесус Мария вдруг говорит: «Давайте возвращаться!» Нюх у него собачий. Кто бы мог подумать? Возвращаемся: яма откопана, а расстрелянных ни одного... Тут Хесус Мария говорит: ищите, мертвые не могли далеко уйти!.. Нашли. У баб нашли в деревне.

Второй голос. А для чего бабам мертвые?

Голос. Двое из них были еще живые.

Голос. Просто мы плохо стреляли. Так, одного из них нашли в кровати с бабенкой. Бабенка начала кричать: «Оставьте мне его хотя бы на один день! Дайте мне его еще на денек!» А парни все злые. В жару две лишних мили сделали! Тогда Хесус Мария говорит: «Женщина, для чего тебе этот полумертвый? Ты лучше себе здорового выбери!» Потом кто-то поджег дом...

Послышался шепот. Два или три голоса одновременно зашептались. Какой-то солдатик заглянул в купе и бесцеремонно осмотрел Марию, потом монаха.

В это время вернулась девушка. Солдат дотронулся до нее рукой, и она так закричала, что солдатик отскочил, как ужаленный. Девушка села на свое место, улыбнулась отцу и снова запела в медленном испанском ритме.

ХАРЧЕВНЯ НА БЕРЕГУ ОКЕАНА. ДЕНЬ

Над тростниковой крышей под северным ветром трещала вывеска, состоящая из скелета меч-рыбы огромных размеров.

— Мари-и-ия! Маа-аария! — кричала пожилая женщина в дверях харчевни.

БЕРЕГ ОКЕАНА. ДЕНЬ

Мария лежала на берегу, и волосы ее были полны песка.

Детский голос. Мама Мари-и-ия!

Мария открыла глаза и испуганно улыбнулась. На песке выросла девочка лет десяти и заслонила собой четверть неба.

Девочка. Ты убежала от меня, мама Мария!

Мария. Ты спала, как ягненок, и я не хотела тебя будить.

Девочка. Я проснулась... (*Она встала на колени у ног Марии*). Хватаю рукой, шарю по кровати, а тебя нет. Я испугалась. Подумала, что тебя и не было, что мне приснилось, будто ты есть...

Мария. Я здесь.

Девочка протянула руки:

— Ты будешь с нами завтракать?

Мария ухватилась за ее руки и села. Потом встала.

ХАРЧЕВНЯ НА БЕРЕГУ ОКЕАНА. ДЕНЬ

В харчевне стоял длинный дощатый стол и скамейки по обе стороны. У глухой стены на виду у всех жаровня, чтобы посетители могли видеть, как зажаривают им рыбу. В этот ранний час харчевня была пуста.

В большие незастекленные окна были видны двое мужчин, тянущих сети.

У жаровни хлопотали мать и Марта, сестра Марии. Мария и Марсела уселись и ждали, пока мать принесет глиняный горшок с едой.

Мать. Она подумала, что ты уехала... Она начала было меня лупить, что я тебя отпустила.

Марсела. Я не думала, что она уехала, я подумала, что она никогда и не приезжала.

Мать. Это то же самое.

Марсела. Нет! Это совсем другое!

Мария слегка звякнула вилкой по тарелке и подмигнула Марселе.

Мария. Ешь, Марсела.

Марсела осталась довольна заговором. Нагнулась над тарелкой, улыбнулась, потом сама подмигнула Марии. Та ей ответила. Не сразу. Еле заметно. И именно это больше всего понравилось Марселе. Потом Марсела с полным ртом спросила:

— Мама Мария. Почему папа Франсиско не хочет тут жить? Он не любит рыбу.

Мария. Разве есть люди, которые не любят рыбу?.. Он не может.

Марсела. Мама Мария, но это неправда, что наш папа в тюрьме?

Мария засмеялась и укололась рыбьей костью.

М а р с е л а. Тебе больно? Знаешь, раньше дети говорили, что у меня папы вовсе нет... И только, когда папа Франсиско приехал к нам и все его увидели... А теперь говорят, что па в тюрьме...

М а р и я. Дети всегда злые, Марсела. Они даже злее взрослых. Ты не должна их слушать.

БЕРЕГ ОКЕАНА

Мария и Марсела сидели, поджав под себя ноги. Рядом лежал сноп пальмового листа. Марсела учила Марию плести соломенную шляпу.

М а р с е л а. Нет, нет. Ты захватываешь по две соломинки. Так делают мужские шляпы. Женские прошивают по одной. Раз на раз. Понимаешь?

М а р и я. Понимаю... Только не умею.

Мария повалила Марселу на сноп, потом они покатились на песок, устали и успокоились, смотрели друг на дружку, и Марсела подмигнула Марии, а та кивнула головой, и обе были счастливы и смотрели на небо без птиц и без облаков, а когда Марии захотелось плакать, она отвернулась от Марселы, опустила голову на плечо и увидела Бенедикто Лечада, идущего вдоль берега прямо к ним, к разбросанному пальмовому снопу. Мария побоялась встать. Смотрела, как он приближается, и ждала худшего. Когда Бенедикто подошел и остановился у ее ног, Мария попросила его:

— Если ты должен сказать что-нибудь ужасное — лучше молчи...

Б е н е д и к т о. Меня сцапали в поезде за проезд без билета, и мне пришлось спрыгнуть на ходу...

Он усмехнулся.

М а р и я. И как теперь ваши ноги?

Бенедикто приподнял очки, чтобы лучше разглядеть свои ноги, а заодно и девочку.

Б е н е д и к т о. Как тебе сказать?.. На обратном пути, я, пожалуй, куплю билет...

М а р с е л а. Это разумно... Билет все равно стоит дешевле, чем протезы, не так ли?

Б е н е д и к т о. Кто ты такая?

М а р с е л а. Марсела. Дочь мамы Марии и папы Франсиско!

Б е н е д и к т о. Вот так да!!...

Бенедикто присел на песок лицом к океану, и Мария увидела, что пиджак на его спине был разодран и измазан в красной пыли.

М а р и я. Как там?.. По-прежнему?

Б е н е д и к т о. Наверно! Я кончил с этим делом. Ушел от них. Как и ты. Каждому свое...

М а р и я. Не всегда человек волен выбирать.

Б е н е д и к т о (*не сразу*). Есть тут поблизости где остановиться?

М а р и я. Иди вон туда. К дому. Спроси сеньора Густаво. Это мой отец.

Б е н е д и к т о. Удобно?

М а р и я. Папа Густаво говорит, рыбаки были первые христиане на земле и такими останутся... Потому что не богатые.

М а р с е л а. Здесь вам не понравится... Много москитов.

М а р и я. Молчи, Марсела.

БЕРЕГ ОКЕАНА. НЕДЕЛЮ СПУСТЯ. ДЕНЬ

Бенедикто и папа Густаво тянули сеть. Засучив штаны, брели по воде.

ХАРЧЕВНЯ НА БЕРЕГУ ОКЕАНА. ДЕНЬ

Мария сидела под тростниковым навесом и плела шляпу из соломы.

Марсела грустно поглядывала на нее.

М а р с е л а. Мама Мария, я тебя, видно, никогда не научу, что следует захватывать каждую соломинку.

М а р и я. Я теперь мастерю мужскую шляпу, Марсела. А когда делаешь мужскую, ты говорила, нужно захватывать по две?...

М а р с е л а. Это для сеньора Бенедикто шляпа?

М а р и я. Ты видишь, он все время на солнце.

М а р с е л а. Пусть он уезжает.

М а р и я. Я ведь не могу это ему сказать...

ХАРЧЕВНЯ НА БЕРЕГУ ОКЕАНА. ВЕЧЕР

Над столом висел большой керосиновый фонарь. Ужинали. Марсела пристально глядела на Бенедикто, который ел свой суп и морщился после каждой ложки. Встретился взглядом с Марселой.

Бенедикто. Чего?

Марсела. Это я вам столько соли подсыпала.

Бенедикто. Почему?

Марсела. Обычай такой.

Мария. Марсела, замолчи.

Густаво. Что такое, Марсела?

Мать. Марта, если ты поела, можешь встать из-за стола.

Марсела. Я еще не поела.

Бенедикто. Какой обычай?

Марсела. Когда гость слишком долго гостит, ему начинают пересаливать суп.

Мария. Разреши, Бенедикто, я тебе заменю суп!..

БЕРЕГ ОКЕАНА. ДЕНЬ

По песку идут Мария и Бенедикто. Оба в соломенных шляпах. Отставая от них на добрые цятьдесят метров, ползет Марсела. Она делает вид, что собирает гальку. Собирает, потом бросает в сторону, в дюны.

Мария. Она идет за нами?

Бенедикто. Мой враг?.. Да.

Мария. Она не твой враг. Она мой друг... И друг Франсиско. Куда ты теперь поедешь? У тебя есть планы?

Бенедикто. Убить генерала.

Мария улыбнулась.

Бенедикто. Ты меня поцелуешь?

Марсела приближалась, но не подходила.

Мария. Там, под свистками, я каждую ночь видела вот это... Берег и Марселу... Теперь я снова не сплю и вижу тюрьму «Сан-Стефано».

Бенедикто. И Франсиско?

Мария. И Карлоса. Он — сама верность. Не так ли?.. Я имею право не верить, что его больше нет. Может быть, однажды он, как ты, придет ко мне по песку, и мы будем ходить и сидеть... Я никогда с ним ни о чем не говорила.

Бенедикто. Со мной — тоже...

Марсела увидела, как мама Мария обняла и в губы поцеловала человека, который уже третий день уезжал, уезжал и никак не мог уехать. Марсела отвернулась и швырнула камнем в ржавую бочку из-под нефти. Потом швырнула вторым, третьим, казалось, бомбила, расстреливала эту бочку.

Они остались одни и возвращались по самому берегу, и пена омывала их ноги. Нужно было мириться, и Мария подмигнула. Марсела шла, нахмурив брови, и не хотела так быстро сдаваться, но когда Мария захватила в горсть ее волосы, девочка заулыбалась и сказала сквозь слезы:

— Ты самая, самая, самая моя!..

ТЮРЬМА НА ОСТРОВЕ. ПО ТУ СТОРОНУ ВОРОТ. ДЕНЬ

Несколько человек, для которых вчера был последний день заключения, а сегодня — первый день свободы, толкались около ворот в ожидании того, кто должен был открыть ворота. Они разминали ноги и были похожи на бегунов, готовящихся к старту, перебирали пальцами пуговицы непривычной, забытой уже одежды и беспричинно смеялись. Часовые насмешливо помалкивали.

Из будки показался капрал в темных очках, глазами пересчитал счастливчиков, заглянул в список и крикнул:

— Нельсон Айя!

Рослый парень качнулся на длинных ногах и шагнул к воротам. (Надпись: «НЕЛЬСОН АЙЯ».) Смех затих. Ведь черт его знает, что в последнюю минуту судьба могла сыграть с каждым из них.

Капрал. Освобождается за истечением срока наказания. Проходи!

Нельсон пошел к вертушке в проеме двери.

Нельсон. Прощайте!

Капрал (*буркнул*). До свидания.

Нельсон (*в тон ему*). Это мы еще посмотрим, живодеры!

Нельсон с силой нажал на вертушку, но та не поддалась, и парень слегка встревожился. Капрал усмехнулся и кивнул кому-то

невидимому в будке. Лопасть вертушки двинулась, и Нельсон вышел на свободу.

ТЮРЬМА НА ОСТРОВЕ. ПО ЭТУ СТОРОНУ ВОРОТ. ДЕНЬ

Тут много женщин и детей. Это ожидающие освобожденных. К Нельсону бежит мальчик и кричит:

— Папа! Папа! Мама, гляди, вот и наш папа!

Нельсон. Ты, парень, не ошибаешься? Я что-то не помню...

За мальчиком погналась женщина, спотыкающаяся на высоких каблуках мулатка. Нельсон развел руками и сказал ей:

— Простите, сеньора! Я, конечно, не говорю «нет», но он не очень-то на меня похож!

Мулатка. Ах, глупости, сеньор!.. Мигель! Это не твой папа! Разве я не говорила, что папа твой рыжий, как семь чертей, а нос у него, как мачете?!

Нельсона никто не встречал. Он был уверен, что его никто не ожидает, но вдруг от стены отделился парень и пошел ему навстречу. (Надпись: «АХИЛЕС ЭЧАРРИ».)

Эчарри. Не хочешь выпить баночку пива?

Нельсон присматривался к парню в черной кожаной куртке и, чмокая языком меж зубов, медленно говорил:

— Пиво?.. Это тот коричневый... горький напиток... от которого делается хорошо? Давай попробуем!..

ОТКРЫТЫЙ БАР ПОД НАВЕСОМ. ДЕНЬ

Нельсон и Ахилес взяли у стойки по баночке пива и пошли к столику, за которым стоял одинокий посетитель. Это Ахилес первым туда направился, хотя свободных столиков вокруг было сколько угодно. Нельсон заглянул посетителю в лицо и узнал Новеру. Нельсон медлил, и Новера первым сказал:

— Рад видеть...

Нельсон. Я тоже.

Новера. Мы ждем тебя...

Нельсон. Он говорил.

Новера. Дело к тебе. Важное для всех нас...

Нельсон. Я готов. Только я должен заглянуть домой. Четыре года я никого не видел.

Новера. Хорошо. Ты заглянешь на один день.

ТУННЕЛЬ. ВРЕМЯ НЕИЗВЕСТНО

Нельсон на четвереньках шел по туннелю и присвистывал. За ним ползли Франсиско и Ахилес.

Нельсон. Ничего задумано... От чего тот парень умер? Тот, который был тут раньше?

Франсиско. У него была панцирная спина.

Нельсон. Вентиляцию надо продумать...

Нельсон подхватил кирку и ударил по стене. Отвалил кусок каменного грунта. Глубоко вздохнул.

ПРИСТРОЙКА К ЛАВКЕ «САН-ФРАНСИСКО». НОЧЬ

Нельсон спит на старом матрасе Карлоса. Ахилес лежит на полу и прислушивается к свисткам. Вдруг Нельсон видит: Ахилес Эчарри подходит к нему, нагибается, бьет его ножом в грудь. Нельсон закричал во сне и сел. Подскочил и Ахилес из своего угла.

Ахилес. Что?

Нельсон открыл глаза и притих. Оглядывал стены и пол, соображая, где он. Успокоился. Улыбнулся.

ПОД ТЕЛЕХРОНИКУ. УЛИЦЫ ГОРОДА

Кадр горящего на улице автомобиля.

Голос диктора ТВ. Вчера на авениде Независимости террористы атаковали машину военного министра!..

ФОТОГРАФИЯ

Портрет генерала — военного министра. Надпись: «Мы обязаны отрубить левую руку!»

ПОД ХРОНИКУ. УЛИЦЫ ГОРОДА

Голос диктора ТВ. Машина генерала — военного министра, как и каждый день, ровно в 16.00 выехала из главных ворот

резиденции. По счастливой случайности, в машине находился лишь адъютант генерала.

На рваной кинопленке видно, как из чугунных ворот выезжает «мерседес» в сопровождении мотоциклистов в белых касках. Действие плывет замедленно, сонно, рапидом.

Видно, как с тротуара на мостовую выходит человек с футляром для скрипки, футляр медленно открывается... В руках автомат. Завыла сирена. Человек, стреляя, идет на середину улицы.

ФОТОГРАФИЯ

На первой полосе газеты фото горящего автомобиля.

Голос диктора. Убиты адъютант генерала и шофер. Ранен один мотоциклист. Одного террориста удалось задержать...

ПОД КИНОХРОНИКУ

Морские пехотинцы и детективы скручивают Бенедикто Лечада. Он вырывается. В руках пистолет.

Голос диктора. ...и тогда... он покончил с собой. Личность преступника пока установить не удалось.

ФОТОГРАФИЯ

На тротуаре лежит Бенедикто. Одно стекло очков разбито. Изо рта течет кровь.

УЛИЦА ХАБОНЕРИЯ

В игорный ангар вошел мулат Фелицио. Он казался помятым и исхудавшим. Гражданский костюм висел на нем мешком. Его окликнул сержант Арриечи:

— А!.. Вольная птица! Ну как устроился на свободе?

Фелицио не ответил. Он остановился за игорным автоматом и стал глядеть на улицу. Видел, как Франсиско уехал на базар.

УЛИЦА У ДВУХЪЯРУСНОГО ГАРАЖА. ДЕНЬ ГИБЕЛИ БЕНЕДИКТО

У гаража стоит «шевроле» Франсиско.

За углом соседнего дома стоит велосипед Фелицио.

Из гаража выходит Франсиско. Садится в машину, уезжает. Фелицио из своего тайника успел увидеть, что Франсиско в машине был один, что в фургоне лежали фрукты и зелень. Только Фелицио к машине Франсиско, кажется, особого интереса не проявил.

В это время подъехал перламутровый «фольксваген». В нем сидели знакомые нам мужчина и женщина, которые когда-то мыли свою машину у Мануэля. Подъехала еще одна машина, маленький «форд», на которых в Америке любят ездить женщины. Так оно и было. За рулем сидела женщина, рядом с ней девчушка лет одиннадцати. Это была Элен Каррера с дочерью. Служащий по имени Хесус поднял цепь, и машина въехала во второй ярус.

Фелицио, выбритый, отощавший, в гражданском костюме, носком поношенного сандалия сбрасывал с тротуара мусор. Бумаги, обрывки газет, банановые корки падали в струю воды, которая текла вдоль борта тротуара, кружась, уплывали.

Элен Карреро с девочкой появились уже без машины. Пошли пешком.

УЛИЦЫ ГОРОДА. ДЕНЬ

Фелицио пошел следом. Элен с девочкой пересекли улицу. Пошли в сторону авениды Независимости. Фелицио вспомнил: он видел однажды эту женщину в «Сан-Стефано». В комнате свиданий с заключенными. Вот и место, где сгорел «мерседес» генерал-министра.

Женщины вошли в магазин. На дверях было написано «Салон», но это был обычный магазин, где продавались картины. Живопись и даже плакаты.

УЛИЦА У САЛОНА ЖИВОПИСИ. ДЕНЬ

Фелицио дважды прошелся вдоль магазина. Потом вдруг увидел Новеру. Он узнал его по лицу. Он помнил, как Новера приходил тогда на улицу Хабонерии к Франсиско и Марии.

Новера вошел в магазин-салон.

ТУННЕЛЬ

В туннеле под лампой сидят Новера и Франсиско. Новера поглядывает на часы и ворчит про себя.

Новера (*шепотом*). Уже без пяти двенадцать. Подождем еще пять минут.

Нельсон стоит в конце туннеля, где уже был начат вертикальный подъем и шахта снова становилась колодцем. Новера и Франсиско видели лишь его ноги.

Голос Нельсона. Камарадос! Пощупайте, какая тут теплая земля! Клянусь, тут земля совсем уже теплая.

Новера (*шепотом*). Чего он кричит?

Франсиско. Земля, говорит, теплая.

Новера (*шепотом*). Это хорошо или плохо? С чего она вдруг теплая?

Глядели на секундную стрелку и молчали. Услышали голос Нельсона:

— Я ничего не слышу.

Франсиско и Новера. Что? Что?!

Нельсон. Ничего не слышу... Или они тихо стучат или еще слишком толстый слой грунта.

Новера глядел на Франсиско, тщетно желая уловить его эмоции. Новера осторожно спросил:

— Это победа или начало поражения? М-м?

Франсиско. Наверное, ни то ни другое... Нам не обойтись без инженера. Иначе мы рискуем пробиться в офицерское казино или спальню коменданта.

Нельсон опустился на колени и подполз к ним.

Нельсон. Бессмысленно ждать. Им что-нибудь помешало, иначе я должен был их услышать. Взгляните, какая теплая и сухая земля.

Новера берет горсть земли, мнет ее в ладони, нюхает.

Новера. Не нравится мне, Нельсон, что она теплая. Почему ей быть теплой?

Нельсон. Не знаю. Пусть они завтра повторят сигнал, увидим. А земля? Что земля? Немного теплая, немного холодная... Нормальная, скорее всего!

Франсиско. Нужен инженер!

ДВУХЪЯРУСНЫЙ ГАРАЖ. НЕСКОЛЬКО ДНЕЙ СПУСТЯ

«Шевроле» на большой скорости влетает в гараж и забирается на верхний ярус. Хесус закрывает въезд цепью.

Франсиско выходит из машины. Видит, как Хесус идет к нему. Оглядывается. В сторонке, в сером «фольксвагене» с поднятым капотом, сидел худощавый человек в очках с пышными мексиканскими бакенбардами. Человек курил длинную, согнутую в дугу сигару и читал книгу.

Подошел Хесус. Сделал рукой знак человеку в «фольксвагене». Тот стал выбираться из узкой двери.

Франсиско глянул вниз, где у входа в гараж возился помощник Хесуса, и испугался. Он потом говорил, что он только удивился, но на самом деле он испугался. Внизу ходил Фелицио. Он был в белой куртке, какие носят обычно рабочие гаража, тащил за собой резиновый шланг и что-то насвистывал.

Франсиско пожал руку человеку в очках и услышал:

— ...Аугусто!

Франсиско. Рад.

Потом Франсиско сел в свою машину. Один.

Хесус (*озабоченно*). У него дом сгорел. Или сарай. Мать и сестра. Он должен помогать им жить...

Франсиско покивал головой, соглашаясь.

Франсиско. Он не врет... Бык подох.

«Шевроле» спустилось вниз, и хотя Франсиско нарочно медленно выруливал из ворот, Фелицио даже не полюбопытствовал, кто именно и на чем выезжает из гаража. Он сидел на корточках и занимался шинами, которых здесь валялась уйма.

Хесус включил в аквариуме телевизор и крикнул Фелицио:

— Футбол пошел!.. Не интересуешься?..

Потом Хесус зевнул и буркнул:

— Богач!.. Видел, приезжал? Настоящий богач! Наркотиками торгует. Контрабанда!..

ГАРАЖ ПРИ ЛАВКЕ «САН-ФРАНСИСКО». ДЕНЬ

Франсиско закрывает двери. Затем из фургона начинает выгружать пустые ящики. На дне лежит маленький человек в очках с мексиканскими бакенбардами.

Ф р а н с и с к о. Прибыли!

А у г у с т о. О-о! Ф-у-у! Пу-пу-пу, пу-у-у-у!

Камарада Аугусто размял поясницу, почистил полы пиджака, застегнулся и с готовностью взглянул на Франсиско. Тот открыл люк и сказал:

— Сюда.

ТУННЕЛЬ

Сидели шеренгой, подобрав колени под подбородок. Инженер листал чертежи. Спросил у Франсиско (он, наверно, считал его главным):

— На какой вопрос я должен ответить?

Ф р а н с и с к о. Где мы находимся?

Н е л ь с о н. Я уверен...

А у г у с т о. Погодите, камарада! Не давите на меня своим авторитетом...

Инженер пошел по туннелю. К концу его. Он был так мал ростом, что мог ходить здесь, не слишком роняя человеческое достоинство. Нельсон полз за ним.

Новера глядел на вентилятор и говорил:

— От успеха нашего дела, от успеха «Издания книги», Панчо, зависит больше, чем мы воображаем... Партии нужна трезвая голова... Экстремисты способны погубить партию, как это было в Индонезии. Да и не только там. Кому нужна была смерть Бенедикто?

Ф р а н с и с к о. Ему самому. Он, как истый испанец, презирал смерть. Чужую и свою... Я знал, что он это сделает. Ничего тут нельзя было изменить. Ему не повезло в одном — машина была пустая...

Потом добавил:

— ...Мне нужны наркотики... Нет! Это не для меня. Любые. Контрабандные.

В это время Нельсон заставлял инженера щупать землю. Инженер взял горсть и понюхал. Засмеялся.

Н е л ь с о н. Чего вы смеетесь?

А у г у с т о. Вам крупно повезло, парень!

Инженер пошел обратно и повторил то же самое Франсиско:

— Вам крупно повезло, друзья... По-моему, вы подкопались к солдатской кухне. Если это так, вы вместо лавки сможете открыть небольшой ресторанчик с горячими блюдами, которые будете проносить по этому коридору.

Инженеру было смешно. Все смотрели на него и ждали, когда он кончит смеяться. Потом Новера спросил:

— Покажите на плане — где мы? Где кухня?

А у г у с т о. Откуда мне знать? Я только неудачно пошутил... Посмотрю ваши расчеты и промерю. Было бы неплохо посмотреть на все это сверху... Думаю, я завтра принесу вам детальный план.

Ф р а н с и с к о. Вы здесь переночуете.

А у г у с т о. Здесь?!

Ф р а н с и с к о. Наверху. В гараже.

УЛИЦА ХАБОНЕРИЯ. ДЕНЬ

По переулку, ведущему к Хабонерии, идет Мария. Идет, высоко подняв голову, здоровается со знакомыми, на губах улыбка, предназначенная для всех.

Фелицио, который играл сам с собою в «два красных и белый», увидев Марию, бросил шары и вышел на улицу.

Мария сразу и не узнала его. Может быть, и забыла, что такой живет на свете. Потом крикнула:

— О, Фелицио?! Ты уже в штатском? Знаешь, ты великолепен.

Фелицио это понравилось. Он улыбнулся и показал зубы. Щербинки и в помине не было. Фелицио захватил свой велосипед, с которым в последнее время не расставался, и пошел рядом с Марией, улыбнулся.

М а р и я. О! И зуб у тебя новый?

Ф е л и ц и о. Новая жизнь!

М а р и я. Ну, и как она тебе?

Ф е л и ц и о. Надеюсь на самое лучшее.

ЛАВКА «САН-ФРАНСИСКО». ДЕНЬ

За стеклом дверей показалась Мария, и Франсиско увидел ее первый. Кольнуло. Было видно, как его кольнуло и он подтянулся. Потом он увидел Фелицио. Мария открыла дверь, зазвенел колокольчик, и Франсиско

вышел ей навстречу. Мария ударила его кулаками в грудь и сказала:

— Хочу что-нибудь мясное съесть. Одурела от рыбы.

Франсиско. Сейчас, сеньора.

Они пошли в комнатушку. За одним из столиков сидел сеньор Аугусто, но Мария не знала его и не обратила внимания. Зато Ахилес за стойкой привлек ее взгляд, и она кивнула ему.

Пройдя до дверей эти пять или шесть шагов, она отметила, что все тут по старинке, может быть, менее чисто, но вещи стояли на тех же местах, а над всем стоял забытый банано-сигаретно-кофейный запах.

КОМНАТУШКА ПРИ ЛАВКЕ «САН-ФРАНСИСКО»

Мария. Я не опоздала, верно?

Франсиско. Нет, напротив. Как там?

Мария. Нормально.

Франсиско. Здесь тоже... Бенедикто?!

Мария. Читала в газете. Он этого хотел.

Мария вдруг вцепилась в него руками, губами, всем телом и была готова так долго держать его. Франсиско сказал:

— Ты можешь работать?

Мария (*шепотом*). Сейчас?

Франсиско. Да. Где встретила его?

Мария. На углу. Минуту назад.

ЛАВКА «САН-ФРАНСИСКО». ТО ЖЕ ВРЕМЯ

Ахилес налил Фелицио колу с ромом. Фелицио бросил на стойку купюру. В это время вернулся Франсиско. Фелицио ушел с бокалом к столику и сел рядом с Аугусто напротив окна. Аугусто рисовал что-то на салфетке. Рисовал собак. В окно было видно, как десяток собак копошились посередине улицы. Вошла Мария. Франсиско к этому времени открыл банку с окороком, нарезал его и подал ей на тарелке. Мария пошла к свободному столику, стала есть и, статная, прямая, гордая, счастливая, улыбалась. Может быть, ей казалось — она пришла в гости к прошлому. Собаки тем временем посреди улицы подняли настоящий гам. Кружились, нюхали мостовую и лаяли.

Аугусто подошел к стойке и громко сказал:

— Ром, пожалуйста. (*И тише.*) Собаки!

Франсиско понял, но не знал, как реагировать. Он окаменел, сжался до боли в позвонках и не мог сдвинуться с места.

Аугусто (*тихо*). Мне нечего подсчитывать... Собаки обнаружили точное место... Они почуяли людей... Земля горячая от солнца, оказывается... (*Громче.*) Соку немного подбавьте, пожалуйста!

Франсиско, может быть, не расслышал. Он пошарил пальцами в кассе, достал квартУ, вышел из-за стойки и направился к двери.

Фелицио показалось, что Франсиско идет к нему, и он растянул рот в улыбке. Франсиско подсознательно отметил про себя, что во рту мулата произошли крупные изменения. На мгновение это сбило его с пути, и Франсиско остановился. Отыскал взглядом Марию, счастливую и женственную, не понимающую, безмятежную.

Франсиско вдруг успокоился, беззаботно сунул руку в карман (можно было это и не подчеркивать так), другой рукой схватил ручку двери. Звонко ударил колокольчик, и Мария вздрогнула.

УЛИЦА ХАБОНЕРИЯ. У ИГОРНОГО ЗАЛА. ДЕНЬ

Франсиско постоял на пороге, потом обошел велосипед и направился по переулку. Был слышен лай и визг собак. У «Санта Крузо» Франсиско нырнул в будку телефона-автомата. Когда в трубке послышалось «алло», Франсиско кивнул головой и сказал:

— Добрый день. Это говорит житель с улицы Хабонерия. Еще позавчера бешеная собака покусала двух девочек, когда те возвращались из моего магазина с покупками. Вы наверняка знаете об этом... Нет? Так вот, в настоящий момент на Хабонерии собралась целая стая собак. Они лают и кусаются... Что вы говорите? Бешеные собаки не лают?! Вряд ли они лают. Они визжат и бросаются

на людей... Да, это рядом с тюрьмой! Солдаты собираются стрелять по ним. Но так ведь можно и людей перестрелять!.. Благодарю от имени всех жителей! Благодарю... Благодарю... Очень благодарю.

ТУННЕЛЬ. В ТО ЖЕ ВРЕМЯ

Над головой Нельсона показался бетонный пол. Не хотелось верить глазам. Нельсон сказал себе:

— Бетон!.. Бетон!..

Он соскользнул вниз и крикнул Новере, который в одной рубашке, вспотевший, сидел под вентилятором и отпивал что-то из термоса:

— Новера! Пол! Бетон! Самый настоящий бетон! Давайте сюда!

Новера несколько раз ударился головой о деревянные перекрытия. Стояли оба в тесном колодце, и Нельсон лампочкой освещал шершавую поверхность бетона. Потом они отчетливо услышали лай собак. Новера недоверчиво поглядел на Нельсона, и сухие губы зашевелились:

— Откуда собаки?

Нельсон (*шепотом*). Почем я знаю?.. Может, это щенок? Я такой же слепой, как и вы, почему вы смотрите на меня? Я никогда не видел, что там наверху.

Нельсон приподнялся и ладонью дотронулся до бетона. Наверно, потолок-пол был горячее, чем ему этого теперь хотелось, и Нельсон сморщился, как от неспелого лимона.

Лай наверху напоминал псарню.

Новера (*шепотом*). Если это кухня, так я спрашиваю: кто в кухне держит тысячу собак?

ЛАВКА «САН-ФРАНСИСКО»

В лавке стало людно. Мария и Ахилес за стойкой обслуживали солдат. Франсиско разговаривал с женщинами у прилавка. Но внимание всех было обращено на улицу, на скопище собак. Казалось, никто никогда не видывал столько этой твари. По ту сторону улицы собрались солдаты и стали кидать в собак камнями. Только Фелицио сидел каменным гостем, повернувшись спиной к улице, медленно вращал головой и безучастно следил то за Франсиско, то за Ахилесом. Франсиско наконец спросил его:

— Ты ждешь кого-нибудь?

Фелицио моргнул воспаленными веками и сказал:

— Тебя.

Франсиско открыл баночку кока-колы, уселся напротив Фелицио, попивая прямо из жестянки, глядел на стаю собак посреди Хабонерии, ожидал. Когда Ахилес скрылся за дверью комнатушки, Фелицио сказал:

— Панчо, мне не везет... Съездил в деревню, там полный кавардак. Сестра больна... Нищета вокруг... Я пристрастился к марихуане... Без этого я уже не могу.

Франсиско. Ты не похож на наркомана, Фелицио.

Фелицио грустно улыбнулся:

— Это еще впереди... Или, может быть, я это брошу... Не знаю.

Фелицио машинально повернулся к окну, где завыла подбитая камнем собака, сморщился и сказал деловым тоном:

— Ты возьми меня на работу к себе. Нет? Ты ошибаешься. Я, может быть, и есть тот самый парень, который тебе нужен.

Франсиско пожал плечами на манер лейтенанта Курильо. Фелицио распластался на столе и застонал от обиды. Он начал думать, что Франсиско дурак, и это его разочаровало. Сказал:

— Одолжи мне деньги!

Франсиско. Я сам не оборачиваюсь, Фелицио.

Фелицио. Тогда мне плохо. Тогда мне хуже всех в Америке!

Фелицио судорожной рукой схватил жестянку, которую Франсиско поставил на столик, и допил, что осталось на дне. Потом сказал:

— Я, как гроб. И из племени молчальников. Ты можешь дать мне деньги, и шакал не залает. Я гроб.

Франсиско. В чем — ты гроб?

Фелицио. Я молчу! Это моя помощь вам взамен помощи мне.

Фелицио отметил про себя, что Франсиско слегка удивился и поглядывал на него, как на сумасшедшего, но в то же время не рассмеялся и его, Фелицио, не обозвал идиотом.

ЛАВКА «САН-ФРАНСИСКО»

Сержант Арриечи вошел в лавку и сказал:

— Чувствуют они что-нибудь, собаки! Это крысобои. Их в казарме держат для охоты на крыс... Здорово, Фелицио! Ты, вижу, что-то никак не может проститься с «Сан-Франсиско»?.. Пресвятая дева! Сеньора Мария?! Как себя чувствуете? Должно быть, прекрасно, судя по вашим глазам?.. Этот подонок Фелицио не из-за вас тут отирается?! Если у него какие-нибудь грязные мысли, я его просто пристрелю!

Фелицио понял это не как шутку и оскалился. Потом он взглянул на Франсиско, в его глазах не было прежней жалости и мягкости.

Ф е л и ц и о. Я не прошу милостыни. Я прошу взаймы. Ты можешь назначить процент. Я продаю себя за бесценок. За гроши... Я хотел, чтобы ты одолжил мне деньги по своей доброте, а ты заставляешь продавать мой товар...

Ф р а н с и с к о. Я понимаю, о чем ты говоришь!

Франсиско взял жестянку, пошел к стойке, бросил жестянку в корзину, включил сигнал тревоги, поставил музыку на всю громкость, из открытой пачки зубами захватил папиросу.

Ф е л и ц и о. Мне тоже!..

Франсиско вытащил из кассы сигарету марихуаны и положил ее на бар. Выключил посудомойку. Арриечи вышел на мостовую и стал советами помогать мальчишкам, гоняющим собак.

Фелицио вдруг уставился на человека с мексиканскими бакенбардами. Усмехнулся. Взял марихуану, пощупал, понюхал.

Ф р а н с и с к о. Ты прав, Фелицио. Мы должны друг другу помогать, но я сейчас на самом деле в затруднении.

Фелицио тем временем неудачно сыграл предвкушение наркотика.

Ф е л и ц и о. Вы все в затруднении.

Ф р а н с и с к о. Кто это — «вы все»?

Фелицио выдернул из рук Франсиско сигарету и прикурил от нее, показав свой преждевременно лысеющий затылок. Затянулся дымом и сказал:

— Поздно прикидываться, Панчо.

Ф р а н с и с к о. Кого ты имеешь в виду, когда говоришь — «вы все»?

Ф е л и ц и о. Тебя. Двух маляров! (*Засмеялся.*) Капитана Раду! Лейтенанта Курильо, который ворованными машинами и наркотиками торгует небось с пеленок...

Ф р а н с и с к о. Не трогай капитана Раду, Фелицио.

Было похоже, что мулат стал пьянеть.

Ф е л и ц и о. Мне теперь наплевать. У меня нет выхода. Надоело голодать, нищенствовать, ждать!.. Когда вы погорели на ворованных машинах, я сразу понял, что вы все заодно. Я внятно объяснил?

Франсиско кивнул головой.

— Поезжай домой, Фелицио. Послушайся меня, тебе пора домой, в деревню.

Ф е л и ц и о. Я уже был там... Там тоже дерьмо. Я спрашиваю, ты поможешь мне?

Франсиско стал чиркать на бумажке. Крикнул Ахилеса. Тот появился за стойкой, встретил взгляд мулата, растерялся и спросил:

— Вам подать что-нибудь, сеньор?

Ф е л и ц и о. Спасибо. Я сам достану. Не беспокойся.

Франсиско подал парню бумажку и сказал вполголоса, но слышали все:

— Вызови у ворот дежурного и попроси, чтоб передали эту записку капитану Раде.

Мулат чмокнул языком. Казалось, ему на самом деле было наплевать. Было видно, как Ахилес перебежал на ту сторону улицы.

Ф е л и ц и о. На прошлой неделе мне впервые удалось найти работу. За десять песо я два дня мыл машины в приличном двухъярусном гараже. У Хесуса. Там хорошее местечко, верно? Но сегодня вернулся их постоянный рабочий, и мне снова не повезло.

В это время на Хабонерию с сиреной въехала машина с синим крестом. Из окон машины выкинули отравленное мясо. Было слышно, как куски мяса шлепались на мостовую. Собаки кинулись на запах крови, и через минуту на улице стало тихо. Тогда из машины выскочили двое мужчин в оранжевых спецовках. Они железными крюками подволакивали мертвых собак к задней дверце автомобиля и кидали туда друг на дружку штабелями. Все вокруг молча смотрели на эту казнь. Инженер Аугусто воспользовался моментом и исчез в дверях за стойкой.

ЛАВКА «САН-ФРАНСИСКО»

На Хабонерию вышел капитан Рада. Ахилес семенил впереди него. Они дугой обошли синий крест. Франсиско зевал. Несколько раз взглядом невзначай нашел Марию. Одно, чему они научились за эти годы по-настоящему, так это смотреть друг на друга. Секрет состоял в том, что они не разговаривали глазами. Тайны их и тревоги не отражались во взглядах.

Вошел Рада. Мулат взглянул на него красными глазищами и отвернулся. Рада даже удивился. Тихо спросил у Франсиско:

— Он пьян?

Франсиско. Вряд ли... Капитан, я написал вам...

Рада достал бумажник.

Рада. Не прикидывайся, Панчо. Во-первых, я сам еще должен тебе...

Он отсчитал несколько купюр, положил их на стол и спросил:

— Правильно?.. Во-вторых, ты меня несколько раз выручал... И я с удовольствием!

Франсиско сунул деньги в карман и кивком поблагодарил.

Мулат искоса следил, как Рада отсчитывает деньги. Франсиско в это время даже подмигнул мулату. Капитан собирался уже уходить и тут снова увидел Фелицио. Капитан сказал:

— Почему вы не здороваетесь, Фелицио?

Фелицио. Я вас не узнал, капитан.

Капитан Рада. Это не так! Ты, парень, думаешь, что можешь с офицером захочешь — здороваться, захочешь — не здороваться?!

Фелицио. Так точно, капитан!

Капитан Рада. Ты свинья, Фелицио!

Капитан Рада нервничал. Может быть, это была естественная реакция человека, у которого ни за что, ни про что вдруг попросили триста песо. Как бы там ни было, раздражение в нем искало выхода.

Капитан Рада. Встать! Смирно!

Фелицио не дрогнул. Он, расслабившись, полулежал на стойке, дым сигареты ел глаза, он видел, как Франсиско направился в комнатушку.

Капитан Рада ударил мулата, и тот соскользнул со стойки, мгновение цеплялся за воздух ладонями, потом упал на землю.

Ахилес отметил про себя, что мулат опустился на пол мягко, как кошка. Так и стоял на коленях и ладонях, не шевелясь, не поднимая головы, глядя на пол и на ботинки капитана Рады. Ботинки ушли, Фелицио нащупал на полу окурок марихуаны, встал и сел на свое место у стойки. Сидел неподвижно и ожидал.

Франсиско вернулся, подошел к Фелицио, подал ему пачку денег. Фелицио даже глазом не взвесил, что там, опустил, кинул деньги в карман пиджака и сказал:

— Спасибо тебе.

Франсиско. Уезжай, Фелицио, в деревню и покупай быка. Мой совет тебе.

Франсиско достал несколько сигарет марихуаны и положил перед мулатом.

Фелицио кивнул, понюхал, осторожно положил в бумажник, сказал:

— Обязательно...

Он встал и теперь уже глядел на сеньору Марию.

Фелицио. Панчо, ты ведь не серчаешь, что я попросил у тебя денег?

Франсиско. Нисколько... Я знаю, что такое жизнь....

Фелицио. Именно... Прощай.

Вышел, качаясь на длинных тощих ногах, медленно сел на велосипед и укатил.

КОМНАТУШКА ПРИ ЛАВКЕ «САН-ФРАНСИСКО». ВЕЧЕР ТОГО ЖЕ ДНЯ

Альберто Новера, секретарь партии.

Камарада Аугусто, инженер.

Нельсон Айя, профессионал-революционер.

Ахилес Эчарри, предатель в недалеком будущем.

Мария, жена Франсиско.

Франсиско, торговец.

На столе лежал большой лист ватмана, на котором аккуратно двумя цветами был вычерчен план. Говорил инженер Аугусто:

— Диагноз, как говорят врачи: когда вы на двадцать пятом метре встретили скалу, вы стали отклоняться на тридцать пять градусов вправо...

Нельсон (*помогая себе двумя руками*). А-а? Тогда меня еще здесь не было! Я пришел как раз после этого!

Все молча повернулись к нему. Нельсон закрыл глаза, прислонился к стене и стал жевать то, чего у него во рту и не было.

Аугусто. Вот оно и проясняется! Одни сделали маневр, другие, этого не зная, пошли под углом в сторону... и врылись прямо в улицу.

Новера. Пропали полгода... Их нам как раз может и не хватить...

Аугусто. Смотри, парень. (*Это относилось к Нельсону.*) Ты расстроился, что ли?.. С каждым бывает. Улыбнись, улыбнись, парень...

Нельсон попробовал. Потом вцепился руками в голову и наклонился над чертежом так низко, что никто не мог разглядеть не только его лица, но и чертежа. Камарада Аугусто слегка подвинул его голову в сторону.

— ...Вернемся к скале. Вот сюда. Идем так... так... почти перпендикулярно... двадцать четыре метра. Вот здесь фундамент... Поворот на девяносто градусов и еще восемь метров... Вот камера!

Нельсон. Ты уверен?

Это была его месть. Инженера схватил легкий тик.

Франсиско взглянул на Марию. Но не увидел на ее лице ни отчаяния, ни страха. Мария спокойно сказала:

— Теперь Ахилес сможет больше помогать Нельсону, не так ли?.. Увидите, как все пойдет...

Кажется, она преимущественно обращалась к Ахилесу.

— ...Раньше, казалось, мы приговорены здесь на всю жизнь... Не чувствовали масштаба. А ведь один туннель мы уже пробили? Следующий Новый год мы и они — все будем праздновать на свободе...

Ахилес уставился на Марию удивленными, восторженными глазами.

Франсиско заметил это и про себя устало улыбнулся.

УЛИЦА ПЕРЕД АВТОСАЛОНОМ. ДЕНЬ

Фелицио вывел из автомагазина мотоцикл и еще на тротуаре прыгнул в седло. Настоящим красавцем выглядел мотоцикл. С большими рогами, блеском никеля, вперед выпяченным колесом. Фелицио здесь же сделал круг по улице от тротуара до тротуара.

СКЛАДЫ РЯДОМ С БАЗАРОМ. ДЕНЬ

У склада стоял «шевроле». В то время когда Мария с каким-то парнем вынесла ящики с продуктами, чтобы погрузить в фургон, подъехал Фелицио. Проехал, сделал круг, уехал. Едет Фелицио по улице. Прямой, отчаянный, сумасшедший.

УЛИЦА В СТАРОМ ГОРОДЕ. ДЕНЬ

Едет маленький «форд». В нем Элен Каррера с дочерью и мужчиной в клетчатой шляпе — адвокатом. Номер машины. Фелицио на мотоцикле. Лихой.

КРЕПОСТЬ-ТЮРЬМА «САН-СТЕФАНО». КОМНАТА СВИДАНИЙ С ЗАКЛЮЧЕННЫМИ. ДЕНЬ

В отличие от полицейской тюрьмы здесь встречаются по одному. В данном случае сенатор Каррера. Сенатор Мигель Каррера встречается с женой Элен. Между ними плотная сетка. В углу сержант Арриечи.

Каррера. Как мальчик?

Элен. Отлично. Девочка тоже. Я тоже, как видишь...

Каррера. Сними очки.

Она покачала головой.

Элен. Ты вспоминай меня такой, как оставил. Без морщин. Без злости. Ненавижу. Всех ненавижу. Как твое сердце?

Каррера. С тобой мое сердце.

Она просунула в сетку кончики пальцев, и он своими пальцами дотронулся до ее, ему показалось, нервов. Арриечи насторожился.

Каррера ему сказал:

— Это жена моя. Ничего аморального в этом нет.

Потом обратился к Элен.

— Говори. Нам дается время, чтоб ты говорила. Я ведь изолирован (*улыбнулся*) в какой-то мере... от всего.

Элен. Я тоже...

Сняла очки.

— ...Три года!.. Разве изоляция только в тюрьме?

Каррера (*Арриечи*). Отвернись.

Тот даже привстал.

Каррера нагнулся и поцеловал маленькие округлости ее пальцев. Почувствовал кислый вкус железа. Она надела очки и сказала:

— Я поднялась машиной на второй этаж. Понимаешь?

Каррера (*неловко*). Да.

Элен. Он сказал... Он...

Каррера. Да! Наш мальчик!

Элен. Нет... (*Поняла.*)... Э-да... Сказал, что издание книги задерживается...

Каррера. Почему?

Элен. Они набрали ее неправильным шрифтом... Не знаю... Это, наверно, что-нибудь в переносном смысле.

Каррера. И?..

Элен. Все. Сказал, была ошибка. Я сказала, что это хамство. Ты не переживай. Не это теперь главное. Я ездила с адвокатом к министру, потребовала, чтоб тебя перевели в больницу.

Каррера. Не делай этого.

Арриечи кашлянул:

— Простите. Время истекло.

Элен. Я это сделала.

Арриечи встал.

Каррера. Элен, нет!

Элен. Мигель! Я могу ждать тебя двадцать лет. Могу ждать всегда!..

Голос надломился, но очки верно выполняли свои обязанности, и она овладела собой.

— ...Но если случится несчастье — знай, меня тоже нет!

Каррера. Мы скоро встретимся, Элен. Поверь. Так или иначе.

Элен (*кивнула*). Я приеду к тебе в пятницу.

КРЕПОСТЬ-ТЮРЬМА «САН-СТЕФАНО». КОРИДОР. ДЕНЬ

Врач (знакомый по эпизоду голодовки) сказал:

— В больнице ему было бы лучше, я понимаю. Но в камере он с друзьями получает какие-то положительные эмоции. Для сердечника это исключительно важно.

Элен. Убийцы... Все убийцы. Его нужно беречь! Понимаете?

Из-под очков потекли слезы, черные от туши:

—...Он нужен детям моим, людям... государству, если хотите...

Врач. Революции.

Трудно было утверждать, но показалось, что под темными стеклами глаза ее прищурились, и она тихо сказала:

— Если хотите... Да! У него нет сердца. Оно в клочьях... Я говорю с ним и боюсь... Его нужно изолировать... от тюрьмы. Он нужен всем нам.

Врач сказал ей тихо, членораздельно, спокойно, словно именно ее сердце нуждалось в положительных эмоциях:

— Хорошо. Получите разрешение, и я его тотчас переведу на пятый этаж.

ТУННЕЛЬ

Нельсон сверлил камень. За плечами его на коленях стоял Ахилес и умилялся. Нельсон выплевывал пыль и приговаривал.

— Хорошо... хорошо... хорошо...

Потом сказал:

— ...Это третий туннель в моей жизни. Те

два раза не вышло... Нашелся предатель... и не вышло. А было вот-вот...

Ахилес, который собрал посуду и собирался было уходить, крикнул:

— Нельсон!..

Между досками укреплений в зеленом массиве глины карабкалась крыса. Зашипела. Нельсон оглянулся — чем ударить? Схватил пустую бутылку из-под вина.

ГАРАЖ ПРИ ЛАВКЕ «САН-ФРАНСИСКО». ДЕНЬ

На полиэтиленовый мешок с песком шлепнулась мертвая крыса.

Нельсон буркнул:

— Такая может и нос откусить, по меньшей мере...

Франсиско радостно кивал головой:

— Хорошо. Отлично. Крысы — значит тюрьма близко.

ШОССЕ, ВЕДУЩЕЕ НА ЮГ

Франсиско посвистывал, поглядывая в боковое зеркальце машины. На минуту отвлекся и, когда снова поглядел, увидел в зеркале мотоциклиста. Зевнул. Хотел, чтоб лучше его здесь не было. Чтоб вообще его не было.

ГОРЫ. ДОРОГА. ДЕНЬ

«Шевроле» набирал высоту. Франсиско взглянул в зеркальце, потом в окно — вниз, в долину, которую пересекала речка. Мотоциклист давно уже исчез за поворотом. Мимо пролетели два джипа с солдатами, какой-то транзитный рефрижератор с юга, и только тогда, тяжело пыхтя, из-за отвесной скалы показался мотоциклист.

Машина была слишком новая, чтобы на скорости брать такую высоту, и она кряхтела, тряслась, казалось, вот-вот захлебнется.

ПУСТЫРЬ В ГОРАХ. ДЕНЬ

Где-то стороной проходили машины, и рокот дизелей эхом отдавался у пустыря.

Франсиско высыпал под откос песок, протирал губкой полиэтилен и аккуратно складывал мешки один на другой у заднего колеса. Он кончил с мешками и полез убирать кузов, когда на пустырь выехал мотоциклист. Франсиско вылез из машины. Мотоцикл объехал «шевроле», сделал круг, второй, остановился.

Фелицио слез с седла, подошел к обрыву и заглянул вниз.

Ф е л и ц и о. Как ты находишь мою машину?

Ф р а н с и с к о. Красива, но бык был бы лучше.

Ф е л и ц и о. В отличие от быка, эту машину можно доить.

Ф р а н с и с к о. Это правда.

Фелицио отдавал себе отчет об опасности, которой подвергался по собственному желанию. Он держал руки глубоко в карманах полувоенной куртки и разговаривал с Франсиско на расстоянии в три шага.

Ф е л и ц и о. Панчо, у меня с быком ничего не получилось... Не то что не получилось. Я решил повременить с этим и посоветоваться с тобой кое о чем.

Франсиско подобрал мешки и бросил их в кузов. Захлопнул дверцу и стал чистить губкой ботинки, покрытые белой горной пылью. Потом подошел к мотору и поднял капот. Сказал:

— Валяй!

Ф е л и ц и о. Ты мне помог. Пожалел. Но подачка мне не нужна. Я могу работать! Могу все что угодно. Я такой человек, что тебе и не снилось.

Франсиско не успел ответить. Фелицио оттолкнул его от мотора, захлопнул крышку и повторил:

— Я готов доказать, какой я!

Ф р а н с и с к о. Тебе еще нужны деньги? Сколько?

Ф е л и ц и о. Нет!

Прыгнул вперед к Франсиско и ударил с криком: «Нет!»

Франсиско свалился, но Фелицио тут же помог ему встать на ноги и снова ударил под сплетение. Франсиско присел на корточки и взглянул вверх, на Фелицио.

Ф е л и ц и о. Встань! Поговорим!

Франсиско встал, развернулся, глубоко вдохнул воздух, потом почти вслепую ударил Фелицио, но тот опередил его на долю се-

кунды и увернулся. Франсиско по инерции полетел к оврагу и еле успел удержаться наверху, хватаясь за камни. Фелицио подскочил к нему и сказал:

— Брось камушки, Панчо!

Франсиско не послушался, и Фелицио из кармана куртки достал револьвер. Франсиско шатался не в силах встать на обе ноги. Фелицио спрятал оружие и подтолкнул Франсиско к автомобилю. Здесь, прижав к дверцам, Фелицио медленно, не суетясь, стал бить его по корпусу, по голове. Давал передохнуть и снова бил. Привычно. Не зло даже. Наконец Франсиско свалился, и Фелицио уже не мог удержать его. Дал упасть.

Ф е л и ц и о. Ты уже не презираешь меня?.. Можно со мной иметь дело? Как думаешь? Я тебе докажу, что я парень что надо!

Франсиско кивнул головой в знак согласия, и лицо искривилось от боли. Долго старался отдышаться, глядя на горы. Фелицио говорил:

— Быка покупать — никакого интереса. Ничего из этого не получится... Все равно — нищета. В наше время нужно убивать или торговать наркотиками или оружием... Иначе — каюк...

Франсиско снова кивнул головой и слабым голосом сказал:

— Марихуана... Достань.

Ф е л и ц и о. Где?

Ф р а н с и с к о. В левом кармане...

Подразумевался карман в дверцах машины. Фелицио отстегнул карман и достал кожаный кисет. В нем лежали сигареты марихуаны.

Ф е л и ц и о. Ты не будешь жалеть, что связался со мной, Панчо. Ты видишь, какой я отличный парень?..

Зажег, затянулся, подал Франсиско, тот затянулся раз, два и дрожащей рукой отдал обратно. Фелицио, делая вид, что затягивается, стал обходить машину, глазом хозяина оглядел содержимое машины, спросил:

— Что ты здесь делал, Панчо?

Ф р а н с и с к о. Я тут оставляю мешки... Беру полные... Или наоборот...

Ф е л и ц и о. Целые мешки? Что мы сейчас будем делать?

Ф р а н с и с к о. Вниз поедем... В двухъярусный гараж... Скажем, что полных не нашли.

Франсиско протянул руку, Фелицио помог ему встать, посадил на сиденье за руль и настороженно глядел, как он поведет себя. Тот долго шарил по карманам, потом оказалось, что ключи лежали на сиденье, рядом с ним. Не мог попасть ключом в отверстие, и Фелицио ему снова помог. Франсиско взглянул опухшими глазами на Фелицио, и тот не увидел в них ни затаенной злобы, ни страха.

Ф е л и ц и о. Я поеду следом. Тебе не следует слишком гнать машину. Ты понял меня?

Ф р а н с и с к о. Да.

ГОРЫ. ДОРОГА. ДЕНЬ

«Шевроле» выкатил на дорогу и медленно стал спускаться вниз. Франсиско усталыми глазами следил в зеркальце. Видел, как Фелицио махнул ему рукой, что, видимо, означало, что можно ехать и быстрей. Франсиско сунул руку в окно и сделал рукой отрицательный жест. Встречных машин почти не было. Внезапно «шевроле» рванул вперед и помчался, не снижая скорости на поворотах.

ФОТОГРАФИЯ. ТА ЖЕ ДОРОГА, КАК ПЛАН

На фотографии возникает рисованный кружочек с буквой А (наверное — авто), стрела, ведущая вниз. Позади второй кружок — М. И стрела вдогонку. Поворот, за ним — кружок и крестик посредине.

ГОРЫ. ДОРОГА. ДЕНЬ

«Шевроле» сбавляет скорость и сзади снова виден мотоциклист. Снова — скорость. Мотоциклист исчезает. Снова — тише. Появляется Фелицио. Слышно, как он беспрерывно гудит сиреной.

ФОТОГРАФИЯ. ПОВОРОТ. КРЕСТИК

«Шевроле» ныряет вниз, мотоциклист держится на расстоянии пятидесяти метров. Начинает догонять. Гудит. Догоняет. (Крестик.) Поворот. «Шевроле» резко тормозит и занимает середину дороги.

Франсиско резко останавливает машину и падает на сиденье ничком... Посыпались задние стекла машины. Было слышно, как гнется жесть обивки кузова. Что-то ударило по крыше, проскакало и мелькнуло, полетело дальше к обрыву... (Крестик.)

Франсиско столкнул мотоцикл в обрыв, метлой смахнул стекло с бетона дороги, губкой обтер влажную раму кузова. Гонки кончились.

КОМНАТУШКА ПРИ ЛАВКЕ «САН-ФРАНСИСКО». НОВОГОДНЯЯ НОЧЬ

Пластмассовая елочка на столе. Привычные позы. Известные улыбки. Та же самая посуда.

Франсиско. За издание нашей книги!

Мария. За Карлоса. За Бенедикто. За свободу всех невольников мира!

Нельсон сказал:

— За тебя, Мария!

Ахилес. За тебя, камарада!

Ахилес, кажется, покраснел. Он тоже имел в виду Марию. Было слышно, как на улицу выезжал танк. Из-за него они не сразу услышали стук в двери.

ЛАВКА «САН-ФРАНСИСКО». НОЧЬ

За стеклом витрины появился сержант Арриечи. И капитан Рада выстрелил в воздух, и в небо взвилась зеленая ракета. Арриечи, держа перед собой бутылку с вином, ступил в лавку и сообщил:

— Жена капитана родила девочку!

Мария. Господи! Когда он только успевает?

Франсиско. Они просто неугомонны, правда?

Арриечи. Это не все! Капитан ждет повышения!

Капитан Рада пританцовывал посередине Хабонерии и поливал небо разноцветными огнями. Арриечи полез целоваться с Марией.

КРЕПОСТЬ-ТЮРЬМА «САН-СТЕФАНО». ДЕНЬ

Трое заключенных стояли в трех душевых отсеках под струями воды. Сержант Арриечи смотрел на их спины и, казалось, считал их ребра.

Арриечи. Кончай! Кругом!

Заключенные повернулись кругом... Три густые бороды. Три скуластых лица, шесть запавших горящих глаз — Рамирес, Каррера, Конде.

— Одевайсь!

— Стройся!

— Шагом марш!

Строем, в затылок, они вошли в коридор сектора «дымовая пещера».

— Раз, два!

— Раз, два!

— Стой!

— К стенке!

— Руки вверх!

В камере шел обыск. Солдаты капитана Рады ворошили постели, стучали палками в пол. Молодой солдат подошел к заключенным, стоящим лицом к стене, стал прощупывать их одежду.

Рамирес. Как насчет курева?

Солдат вынул изо рта незажженную сигарету, бросил ее в карман куртки Рамиреса. Из камеры вышел капитан Рада.

Рада. Можете заходить, сеньор депутат... и сеньоры сенаторы.

Рамирес. Благодарим, сеньор капитан Пабло-Рафаэль-Хесус-Мария-Рада. С Новым годом! Пусть грядущий год будет для вас не менее плодовитым!

Сенаторы и депутаты улеглись на узкие железные койки. Рамирес достал из кармана сигарету, полученную от солдата, отломил фильтр, разорвал его, достал записку, прочел.

Рамирес. «Подтверждаем, первый экземпляр книги доставлен. Сообщите, разборчива ли печать».

Каррера поправил очки. Он понял. И тотчас же объяснил:

— Я знаю, что это значит!

Три года тюрьмы не убили его добродушия.

Рамирес. Что?

Каррера. Они спрашивают, слышим ли мы их?

Конде. Правильно... Мы их не слышим.

Они лежали и слушали. За стеной, в унитазе, журчала вода.

К о н д е. Мигель (*это к Каррере*)! Почему мы не слышим, если они пишут, что мы должны их слышать? Как это философски объяснить?

Каррера ничего не ответил. Он лежал, безучастно отвернувшись к стене.

Р а м и р е с. Тебе плохо, Мигель?

К а р р е р а. Мы не слышим их потому, что много говорим. В том числе и я.

Заключенных вывели на прогулку в патио — внутренний дворик «птичьей клетки». Старичок, который шел по кругу впереди Конде, повернулся к нему:

— Сеньор депутат, как вы спите? Отлично? Я тоже всегда спал. Теперь вторую ночь не могу заснуть. Под моей камерой кто-то грызет пол. Я не хочу жаловаться. Мне стыдно. Я никогда в жизни не жаловался. Но мое терпение кончается!

Конде мгновенно поддержал его. Сказал:

— Нет хуже чем жаловаться! Не надо изменять своим принципам, профессор. Вы в камере Ф-2? Если что, в крайнем случае попрошу, чтоб нас с вами поменяли камерами!

Конде подошел к Рамиресу.

К о н д е. Профессор из камеры Ф-2 не спит по ночам. Он только не хочет жаловаться — кто-то грызет его пол!.. Ты понимаешь, Альберто? Кто-то грызет пол его камеры!.. Он слышит и не может спать!.. Я сказал, если что, можем поменяться!

Р а м и р е с. Ф-2? Это четыре метра.

ТУННЕЛЬ

Н е л ь с о н. Чепуха, четыре метра — это не ошибка, Ахилес!.. Считай, что мы все равно уже дома... Раз... Два... Три... Четыре... Бей!

КРЕПОСТЬ-ТЮРЬМА «САН-СТЕФАНО». КАМЕРА. НОЧЬ

Трое спали на койках. Вдруг Конде плюхнулся на пол. Проснулся Рамирес и спросил:

— Ты что?.. Вальтер?..

К о н д е. Я слышу... Старики, я слышу!

Вдруг все услышали далекое жужжание электродрели. Каррера заплакал.

Р а м и р е с. Перестань сморкаться... Дай послушать.

КРЕПОСТЬ-ТЮРЬМА «САН-СТЕФАНО». КАМЕРА. УТРО

Конде стоял у двери камеры. В глазок он просунул зубную щетку с приклеенной к ней полоской зеркальца. В зеркальце отражался коридор. Конде увидел капитана Раду, идущего в сопровождении доктора.

К о н д е (*в камеру*). Мельницу!

Рамирес поднялся с пола и воткнул вилку кофейной мельницы в розетку. Мельница заработала с громким противным визгом. Каррера прикрыл подушкой голову. Сказал:

— Это не камера, а кабинет зубного врача.

Капитан Рада вошел, поморщился.

Р а д а. Опять у вас кофе. От этого и все болезни! (*К Каррере.*) Сеньор Каррера, собирайтесь. Пришло разрешение перевезти вас в госпиталь.

Каррера перепугался. Все трое испугались.

К а р р е р а. Я никуда не пойду.

В р а ч. Сеньор сенатор, при вашем состоянии... не следует отказываться от возможности подлечиться и отдохнуть.

К а р р е р а. Я чувствую себя нормально. Мне ничего не надо!

В р а ч. Но вы сами жаловались в министерство...

К а р р е р а. Это моя жена, не я! Это было полгода назад.

В р а ч. Вы думаете, что вы выздоровели за это время?

К а р р е р а. Не знаю.

К о н д е. Он забыл о сердце. Он перестал думать об этом.

Р а м и р е с. Мне кажется, что в последнее время ему стало гораздо лучше. Ему лучше остаться здесь, с нами. Положительные эмоции.

Врач не слушал его. Он сделал знак капитану Раде и сел рядом с Каррерой на кровать, взял за руку.

В р а ч. Послушаем пульс.

Капитан Рада вышел.

В р а ч. Выключите эту адскую машину.

Рамирес замялся, взглянул на Конде... и выключил кофейную мельницу. И всем показалось, что далекое комариное жужжание под полом раздалось на всю камеру, на всю тюрьму. Врач слушал пульс.

В р а ч. Спокойней... Спокойней...

Снова вошел капитан Рада и с ним четыре солдата в белых халатах, белых гетрах. Рамирес ткнул вилку в розетку, и мельница завизжала.

Р а д а. Возьмите больного!

К а р р е р а (*закричал*). Нет!..

Тогда солдаты схватили его, скрутили, уложили на носилки.

Р а м и р е с (*мягко*). Доктор, оставьте его здесь. Вы слышите меня?

Р а д а. Разрешено перевести больного в госпиталь... Для него это разрешение, а для меня — распоряжение.

КРЕПОСТЬ-ТЮРЬМА «САН-СТЕФАНО». КАМЕРА. НОЧЬ

Двое лежали на полу. Рамирес железной кружкой размеренно стучал в пол: и раз — и два — и три! И снова — раз... Снизу отвечали короткими глухими ударами.

ТУННЕЛЬ. В ТО ЖЕ ВРЕМЯ

Нельсон рукояткой кирки ударял в бетон над головой. Раз! Два! Три! И сверху ответили: и раз, и два...

Ахилес повернулся к стоящей на коленях за ним Марии и сказал:

— Мария!

КРЕПОСТЬ-ТЮРЬМА «САН-СТЕФАНО». КАМЕРА. ДЕНЬ

Зубная щетка с зеркальцем в глазке двери. Рамирес увидел солдата, толкающего тележку с обедом.

Р а м и р е с (*в камеру*). Обед идет.

Конде включает кофейную мельницу. Рамирес насвистывает песенку, которая была модна три с лишним года назад.

Открылась дверь, вкатилась тележка. Визжала мельница. У солдата за ухом торчала сигарета. Стал раскладывать обед.

С о л д а т. А сеньор Каррера? У меня на троих...

К о н д е. Нет сеньора Карреры. А сигареты есть?

С о л д а т. Кажется, да.

Достал из-за пазухи сигарету. Ушел. Рамирес выключил мельницу.

Снизу доносился еле слышный, но настойчивый скрежет сверла. Рамирес с «перископом» на зубной щетке вернулся к глазку, отломил фильтр, прочел про себя.

К о н д е. Что ты молчишь, Альберто? Любовную записку получил, что ли?

Р а м и р е с (*читает*). «Повторяем. Несмотря на отсутствие в вашем шрифте одной буквы «К», выпуск книги отсрочить невозможно. Книга обязана выйти в продажу завтра к началу городского карнавала, в девятнадцать ноль-ноль. Новера».

К о н д е. Черт возьми! Очень несправедливо, если «К» пролежит в больнице выход нашей книги... После стольких лет ожиданий!.. Завтра?!

КРЕПОСТЬ-ТЮРЬМА «САН-СТЕФАНО». ПАЛАТА ГОСПИТАЛЯ. ТОТ ЖЕ ДЕНЬ

Мигель Каррера был одет в свежее белье, чисто выбрит и грустен. Он полулежал на госпитальной койке и играл с лейтенантом Курильо в шахматы. Победы над лейтенантом, видимо, не приносили ему радости.

К а р р е р а. Вы нарочно проигрываете, лейтенант? Организуете для моего сердца положительные эмоции?

К у р и л ь о. О нет... Я просто плохо играю в шахматы.

К а р р е р а (*оттолкнул шахматы*). Тогда не играйте!

К у р и л ь о. Я учусь. (*Вдруг прислушался.*) Это что? Нападение на тюрьму?

В коридоре послышались звонкие голоса и топот ног.

К а р р е р а. Нет... Кажется, это мои дети.

В камеру вбежали дети и за ними сеньора Элен.

Э л е н. Мигель, ты неважно выглядишь!

К а р р е р а. Прости... Я в тюрьме... *(К детям.)* Как жизнь?

Э л е н. У них завтра карнавал! Целую неделю мне они жужжат... Ведь Пабло, по сути дела, в жизни не видел карнавала.

П а б л о. Видел! Всегда видел!

Э л е н. Видел, но не помнишь.

Д е в о ч к а. Карнавал нельзя запомнить! Правда, па?

Лейтенант Курильо тихо поднялся, вышел.

К а р р е р а *(держа ее руку)*. Элен... *(Может быть, он не знал, что сказать.)* Тебе очень идут эти волосы... Какого они цвета? Как можно было бы сказать? Желто-синие?

Э л е н. Тебе нравится?

Элен поцеловала мужа и увидела в дверях врача. Поздоровалась, улыбнулась ему, увлекла его в коридор.

— Ты меня прости, Мигель!

Оперлась о стену, сдвинула на бок свой желто-синий парик и тихо сказала:

— Доктор, он очень неважно выглядит.

Д о к т о р. Да. Это, видимо, давний процесс. Мы его насильно сюда привели. Четыре санитара! И теперь он все равно каждую минуту требует, чтобы его опять... туда, обратно!

Э л е н. Ни в коем случае, доктор! Умоляю, держите его. Держите насильно. Ему вообще нельзя было в тюрьму, поверьте!

В р а ч. Я верю.

УЛИЦА ХАБОНЕРИЯ. ДЕНЬ КАРНАВАЛА

На улице Хабонерия к карнавалу начали готовиться с полудня. Из игорного зала неслась музыка. К двум часам дня весь праздничный сержант Арриечи уже в третий раз пересекал улицу от «Санта-Крузо» к лавке.

ЛАВКА «САН-ФРАНСИСКО»

Арриечи вошел в лавку. Звякнул колокольчик. Арриечи закрыл дверь... Снова открыл... Опять закрыл — колокольчик звенел.

М а р и я. Арриечи, перестаньте звонить. Я вижу, что вы опять здесь.

А р р и е ч и. Разве я «опять» здесь?.. Но раз уж здесь... один ром, сеньора.

М а р и я. Арриечи, до карнавала еще пять часов и пятнадцать минут, а вы уже!..

А р р и е ч и. Сеньора, не беспокойтесь. Все правильно!..

В бар вошел Новера. Он сел за столик у окна. Тоже праздничный и нетерпеливый.

КРЕПОСТЬ-ТЮРЬМА «САН-СТЕФАНО». ДЕНЬ

Заключенные стояли вдоль стены коридора, подняв руки. В камерах происходил обыск. Потом стали обыскивать заключенных. Солдат из команды капитана Рады, обшарив одежду Рамиреса, сказал:

— Сегодня без курева.

Р а м и р е с. Перебьемся.

Когда в коридор явился капитан Рада, Рамирес помахал ему поднятой рукой. Сказал:

— Капитан, сегодня как-никак праздник...

Р а д а *(раздраженно)*. У меня нет праздника. Я дежурю.

Р а м и р е с. У нас, естественно, тоже нет. Но все-таки... Разрешите ему провести этот вечер с нами...

Р а д а. Нет.

Р а м и р е с. Капитан, просто по-человечески?.. Может, когда-нибудь и сочтемся? Мало ли что бывает в жизни. И так и этак?

Р а д а *(лукаво)*. Я понимаю, о чем вы. Охотно бы. Но не могу. Приказ министра — держать в больнице!

КРЕПОСТЬ-ТЮРЬМА «САН-СТЕФАНО». ВНУТРЕННИЙ ДВОРИК — ПАТИО. ДЕНЬ. 15 ЧАСОВ 15 МИНУТ

Под куполом колючей проволоки по кругу шагают заключенные. Музыка, несущаяся с улицы,— это их доля праздника. Сержант Арриечи, который к этому времени успел одолеть четвертую и даже пятую рюмку рома, нетерпеливо топтался в центре круга. Конде подошел к нему и спросил:

— Сеньор сержант, вы не забыли нашей просьбы по поводу нашего друга Карреры?

А р р и е ч и. Да. Я говорил с доктором. Он ничего не хочет слушать. Сказал, жена вашего Карреры умоляла держать его в госпитале... Кончай прогулку!

Заключенных стали разводить по камерам.

КРЕПОСТЬ-ТЮРЬМА «САН-СТЕФАНО». КАМЕРА. ДЕНЬ. 17 ЧАСОВ

В перископ виден пустой коридор. Рамирес и Конде хлопотали. Конде перебирал бумаги. Рукопись. Часть рвал и выбрасывал в мусорное ведро. Рамирес — наоборот, он все распихивал, рассовывал по карманам, за пазуху, в носки.

ГАРАЖ ПРИ ЛАВКЕ «САН-ФРАНСИСКО». ВРЕМЯ 17.30

Франсиско обходил машину, в который раз проверял зажигание. Поморщился и взмолился:

— Хватит дымить! Подумают, что здесь пожар.

Новера и Нельсон послушно потушили сигареты. Действительно, выкурено было немало.

Нельсон *(к Новере)*. Что там на часах?

Новера. Все то же... Я тебе только что сказал. Семнадцать тридцать одна.

Нельсон поднялся.

Нельсон. Ну и прекрасно. Я пошел вниз.

Франсиско. Ты только что оттуда!

Нельсон. Не мешало бы там подмести, почистить... Ты знаешь, сколько тут завтра будет репортеров? Дивизия!.. Кино! Телевидение! Есть у тебя щетка?.. *(Стал искать щетку)* ...Нельзя оконфузиться перед всей Америкой.

ТУННЕЛЬ. ВРЕМЯ 17.45

Нельсон подметал туннель. На повороте подтянул электропровод. Включил вентилятор.

ЛАВКА «САН-ФРАНСИСКО»

Вошла сеньора Манола, домовладелица. Именно в это время ей нужно было прийти за арендной платой.

Манола. Здравствуйте, дорогая! *(Это относилось к Марии.)*

Мария. Да, Да! Вы, как всегда, очень аккуратны!

Мария открыла кассу, стала подсчитывать деньги.

Манола. Видно, сегодня у вас хорошая торговля?

Мария. Да, да...

Мария успела прикинуть — в кассе не хватало денег на уплату аренды.

Манола. Душечка, что я вижу? У вас седые пряди появились?!

Мария. Это сейчас модно, сеньора.

Манола. Ах, это вы покрасились?! Ну, конечно! Теперь все красятся под старух!

ГАРАЖ ПРИ ЛАВКЕ «САН-ФРАНСИСКО». ТО ЖЕ ВРЕМЯ

Вошла Мария и закашлялась от табачного дыма.

Мария. Там сеньора Манола. Мне не хватает денег.

Франсиско полез в карманы. Достал мелкие купюры.

Франсиско. Это все, что у меня есть.

Новера достал бумажник. Там тоже было не густо.

Мария. Пожалуй, хватит.

Она забрала все их деньги и ушла.

КРЕПОСТЬ-ТЮРЬМА «САН-СТЕФАНО». ГОСПИТАЛЬ. ПАЛАТА. ВРЕМЯ 18.40

Каррера лежал один посреди десяти пустых коек, глядел на часы и сам себе считал пульс. Часы показывали 18.40. Пульс обгонял секундную стрелку. В палату вошел лейтенант Курильо. За горлышко держал бутылку виски.

Каррера. Вы что? Приползли проигрывать в шахматы?

Курильо. Благодарю, но я тороплюсь на открытие карнавала... Как вы себя чувствуете?

Каррера *(сердито)*. Отлично!

Курильо. Не хотите распить эту бутылочку со своими друзьями? Там, в камере?

Каррера сел.

К а р р е р а. Как? Сейчас?!

ЛАВКА «САН-ФРАНСИСКО»

Мария запирала бар, когда к дверям подбежал сержант Арриечи.

А р р и е ч и. Мария! Откройте!

М а р и я. Нет, нет, Арриечи!

Сержант удивился:

— Почему? Дайте переодеться? Я спешу на праздник!

М а р и я. Мы тоже, мы тоже!

А р р и е ч и *(нажимая на дверь)*. Всего одну минуту!.. (*Он ворвался в бар*). Я мигом!

Побежал в комнату, где хранился его костюм, на ходу расстегиваясь.

ТУННЕЛЬ. ВРЕМЯ 18.50

Нельсон прилаживал домкрат под бетонную плиту пола камеры.

КРЕПОСТЬ-ТЮРЬМА «САН-СТЕФАНО». ВРЕМЯ 18.55

Конде в «перископ» видел лейтенанта Курильо и Карреру, идущих по коридору.

К о н д е *(в камеру)*. Черт возьми!

И нельзя было понять, обрадовался он или испугался.

Рамирес поспешно два раза ударил кружкой по плите пола. Открылась дверь. Вошел Курильо с бутылкой. За ним Каррера.

К у р и л ь о. Я не буду вам портить радость встречи. До свидания.

Двинулся к двери. Остановился.

К у р и л ь о. Ах, да! Бутылка! У вас есть чем открыть?

В с е *(поспешно)*. Да-а!

ТУННЕЛЬ. ВРЕМЯ 19.00

Нельсон заработал рычагом домкрата. Бетонная плита не поддавалась. Нельсон напирал и напирал на рычаг. Казалось, на площадку домкрата давила вся тяжесть старинной крепости «Сан-Стефано».

КРЕПОСТЬ-ТЮРЬМА «САН-СТЕФАНО». КАМЕРА. ВРЕМЯ 19.10

Трое заключенных стояли и смотрели на гудящую бетонную плиту. Каррера вдруг лег на кровать.

К о н д е. Ты собрался спать?

К а р р е р а. Я волнуюсь... Мне трудно переключиться.

В «перископ» был виден коридор, залитый острым желтым светом. На повороте стоял морской пехотинец с автоматом, широко расставив ноги в белых гетрах. Плита треснула, как будто взорвалась, и все вздрогнули. Кривые обломки поднялись над полом. Заключенные бросились к дыре и руками стали выламывать куски подпиленного бетона. В дыре показалась потная физиономия Нельсона. Он огляделся. Казалось, он спросил: «Простите, я правильно попал?»

Н е л ь с о н. Готовы?! Быстрей!..

Голова его исчезла. Потом снизу, из темноты, из колодца послышался его голос:

—...Прыгай-те!.!

Первым спустили Мигеля Карреру.

ТУННЕЛЬ

Каррера никак не успевал за Нельсоном, который за годы работы изловчился ползать по туннелю, как ящерица.

Каррера пытался привстать на корточки, но ударялся головой о потолок туннеля, снова опускался на колени и на руки, пыхтел, задыхался, поднимался, опускался на колени и не успевал. Слышал за собой сопенье остальных. На бесчисленных зигзагах туннеля вспыхивали лампочки, слепили залитые потом глаза, и, казалось, никогда не будет конца этому самому длинному в его жизни туннелю.

ГАРАЖ ПРИ ЛАВКЕ «САН-ФРАНСИСКО». ВРЕМЯ 19.30

Франсиско, Нельсон и Ахилес вытащили их одного за другим из колодца и, не дав отдышаться, сказать слова, уложили на железный пол «шевроле», забросали картонными ящиками и мешками.

УЛИЦА ХАБОНЕРИЯ

Открылись ворота пристройки. Оттуда выкатил «шевроле» и остановился у дверей бара. Франсиско высунулся из машины, громко позвал:

— Мария, ты готова?

Из дверей бара вышла Мария. На ней был парадный вечерний костюм, в котором Франсиско не видел ее больше трех с половиной лет.

Ф р а н с и с к о. А Ахилес — что?

М а р и я. Ахилес закроет бар и отправится на карнавал.

...На углу улицы Амакура машину остановил патруль.

Франсиско показал карточку.

...Машина свернула на городскую магистраль.

ГОРОД. МАШИНА. ВРЕМЯ КАРНАВАЛА

Чем ниже в город, тем многолюднее становилась улица. На перекрестках уже танцевали. В воздухе плавали — качались разноцветные змеи.

Каррера лежал ничком. Слышал дыхание остальных, но не мог даже различить, кто с какой стороны. Услышал голос Франсиско:

— Через три минуты остановка. Камарада Рамирес пересаживается в другую машину.

ФОТОГРАФИЯ

Перекресток сверху, наподобие плана. За углом стоит автомобиль, отмеченный крестиком и кружком.

УЛИЦА. ПЕРВАЯ ПЕРЕСАДКА

За угол заворачивает «шевроле» и останавливается за автомобилем, отмеченным крестиком. Из «шевроле» выскакивает Франсиско, обходит машину, открывает заднюю дверцу.

Через мгновение оттуда вываливается Рамирес, переходит в первую машину. Машины разъезжаются.

МАШИНА, В КОТОРУЮ СЕЛ РАМИРЕС. ВРЕМЯ КАРНАВАЛА

За рулем машины сидел человек в форме лейтенанта жандармерии. Он сказал:

— Камарада, перед вами в карманах чехла — автомат... Это так... На случай...

Рамирес сунул руку за чехол и нащупал холодную скользкую сталь. Сказал шоферу:

— Скажите, как я должен к вам обращаться? По чину?

Шофер повернулся к нему, улыбнулся:

— По имени. Если помните, меня зовут Курильо...

Это действительно был лейтенант Курильо. Рамирес постарался не удивляться.

Р а м и р е с. Куда везете?

К у р и л ь о. На пресс-конференцию.

УЛИЦА. «ШЕВРОЛЕ». ФРАНСИСКО. ВТОРАЯ ПЕРЕСАДКА. ВРЕМЯ КАРНАВАЛА

Ф р а н с и с к о. Через минуту пересадка, камарадос.

«Шевроле» подъехал к стоящей у тротуара машине. У машины стоял Хесус и жевал.

ГОРОД. МАШИНА ХЕСУСА. КАРНАВАЛ

Из дверцы в дверцу перешли беглецы. Хесус сел за руль.

Х е с у с. Это вам. Наденьте, будете, как все.

Это он им подал большие раскрашенные карнавальные маски. Конде досталась львиная голова, он посцешно напялил ее на себя и высунулся. Каррере достался «весельчак».

К о н д е. Раз мы в масках, махнем в толпу. Погляди, какие девки?!

К а р р е р а *(не сразу)*. Мне что-то неважно... к свободе тоже нужно привыкнуть... оказывается...

В окно автомобиля постучал Франсиско. Он что-то говорил или спрашивал. Каррера не слышал. Мимо шли люди в масках, танцевали, смеялись. Кто-то выстрелил в окно автомобиля конфетти. Тут он увидел Элен, праздничная и счастливая, танцевала посреди улицы, держа за руки девочку и мальчика. Потом девочка показала Элен на машину, в окне которой была маска «весельчака».

Машина уехала. Не стало Элен и детей.

МАШИНА

В е с е л ь ч а к. Вальтер, надо остановиться.

Л е в. Нельзя.

В е с е л ь ч а к. Я выйду.

Л е в. Нельзя остановиться. Мы ведь бежим, не так ли?

Каррела снял маску и еще несколько раз увидел Элен, танцующую с детьми посреди улицы, вокруг индийского барабана. Потом снова она. Будто куда не едешь — обязательно к ней. Она смеялась детям. Элен всегда умела сделать детям праздник... Моя Элен... Остановиться!.. Остановиться!..

УЛИЦА. МЕСТО ВТОРОЙ ПЕРЕСАДКИ. ВРЕМЯ КАРНАВАЛА

Машина увезла Карреру, оставив на улице Марию и Франсиско. Подбежали мальчишки, стали предлагать серпантин, маски. Франсиско отмахивался:

— Не надо! Оставьте нас!

М а р и я. Почему нет? Ведь это прекрасно!

Франсиско подошел к «шевроле», но ему пришлось подождать, пока Мария не выбрала себе маску овечки.

НЕИЗВЕСТНОЕ ПОМЕЩЕНИЕ. ВРЕМЯ КАРНАВАЛА

Вооруженные парни по одному вводили в комнату репортеров и фотокорреспондентов, увешанных фото- и кинокамерами. И только здесь, посреди комнаты, снимали с их глаз черные повязки. Первое, что видели привезенные сюда, были газеты и только газеты, которыми были оклеены все стены комнаты и потолок, и пол, и стол, большой стол, за которым стоял Новера. (Газеты не давали запомнить ничего из обстановки комнаты.)

Н о в е р а. Сеньоры, я должен вас заверить, что вы находитесь в полной безопасности. Простите за карнавальные повязки и вооруженный конвой — это меры крайней необходимости. Я думаю, сообщение, которое вы услышите здесь, извинит нас!.. Прошу располагаться!..

Вооруженные парни внесли подносы с кофе и водой. Газетчики насмешливо переглядывались, пили и ждали. В дверях появился А. Альберто Рамирес. Не останавливаясь, прошел к столу, обнялся с Новерой. Защелкали фотоаппараты.

Рамирес повернулся к дулам объективов. Вспыхнули блицы. Рамирес прищурился:

— Сеньоры! Меня когда-то звали Альберто Рамирес!

Смех. Аплодисменты. В углу зазвенел телефон. Новера подошел, поднял трубку. Рамирес продолжал:

— Итак, полчаса назад из крепости «Сан-Стефано», через подземный ход длиной в 87 метров, ценой четырехлетнего труда людей, которых здесь нет, бежали... Ушли трое заключенных депутатов и сенаторов. На ваши плечи возлагается бремя сообщить об этом правительству!

Смех. Крики «браво!»

Р а м и р е с. На ваши плечи возлагается бремя сообщить правительству: несмотря ни на что, революция продолжается! Революция растет! Много труда, борьбы, но цель одна — свобода!

Новера вернулся от телефона к столу и взял Рамиреса под руку, сказал всем:

— Сеньоры! Должен вам сообщить, что сенатор-коммунист Мигель Каррера, один из трех бежавших узников, пробыв всего полчаса на свободе, скончался по дороге сюда... от разрыва сердца.

Молчание. Рамирес закрыл глаза. Вспыхнул блиц.

ФОТОГРАФИЯ

Рамирес с протянутыми вперед руками. Глаза закрыты. Маска боли на лице.

МАШИНА. ШОССЕ. НОЧЬ

Машина шла во всю мощь своих двухсотпятидесяти лошадиных сил, уносясь от преследователей, которые появятся завтра, может быть, послезавтра, но появятся обязательно. Она догнала ливень и нырнула в него, как в море. Франсиско сказал:

— Ты плачешь?

М а р и я. Нет.

Ф р а н с и с к о. Ты смеешься?

М а р и я. Нет.

Мария сняла маску овечки. Ее глаза были сухие. Сказала:

— Панчо, ты заметил, что я вся седая?

Ф р а н с и с к о. Да... да... Мне, пожалуй пора подыскать молодую смену для тебя...

М а р и я. Обязательно молодую?.. Я, скажем, имею немалый опыт в кое-каких делах... Это тоже ценность, не так ли?

Ф р а н с и с к о. Я взвешу, но седина...

М а р и я. Панчо, не торгуйся. Ты со мной не прогадаешь. Это сейчас очень модно — седина.

Машина еле ползла. За ливнем ничего не было видно. Казалось, они ползли по дну моря. Франсиско остановил машину.

БЕРЕГ ОКЕАНА. РАССВЕТ

Солнце освещало океан, белый песок, харчевню «Рыба-меч» и машину, уткнувшуюся колесами в перевернутую лодку. В машине, обнявшись, спали Мария и Франсиско. Безмятежные, свободные. Из харчевни вышла сонная Марсела. Ступила на сырой песок и остановилась. Стояла на тонких ногах, ежилась от утреннего ветра и, щурясь, глядела на солнце.

Эпилог

Г о л о с д и к т о р а Т В (может быть, надпись). Альфонсо Новера, секретарь партии коммунистов, организатор побега сенаторов, будет предан...

Лицо Новеры. И снова океан.

— ...предан неизвестными и умрет, распятый в камере пыток.

Тело его будет брошено в океан, и только три года спустя волны вынесут его на берег....

Короткая вспышка. Новера говорит. Океан. Потом лицо Нельсона.

Г о л о с. Нельсон Айя, руководитель союза молодых коммунистов...

Лицо Нельсона. И снова океан. Марсела и солнце.

—...Будет предан Ахилесом Эчарри...и погибнет с оружием в руках.

Рапидом: бежит подстреленный Нельсон по улице старого города. Короткие вспышки. Фото Ахилеса Эчарри.

Мария и Франсиско спят в машине. Фото Рамиреса: вскидывает вперед руки, услышав о смерти Карреры.

И снова океан, Марсела, ранние рыбаки с сетями бредут по берегу. Марсела обходит одинокую машину, тонущую в песке. Заглядывает вовнутрь.

ПОПРАВКА

В части тиража № 3 «ИК» за 1972 год пропущена подпись к кадрам из болгарских мультфильмов, помещенным на цветных вклейках.

На вклейках кадры из фильмов «Корова, которая...», «Прометей XX века», «Волшебный сахарный петушок», «Ножницы и мальчик», «Громоотвод», «Яма», «Дьявол в церкви», «Друзья слоненка Гошо».

Приносим свои извинения читателям.

ВО ВТОРОМ ПОЛУГОДИИ В ЖУРНАЛЕ „ИСКУССТВО КИНО“ ВЫ СМОЖЕТЕ ПРОЧЕСТЬ:

СЦЕНАРИИ

С. Жгенти. Саженцы
Р. Кармен. Пылающий континент
Г. Панфилов. Жизнь Жанны д'Арк
В. Соловьев. После дождя
А. Спешнев. Хроника ночи
Д. Храбровицкий. Укрощение огня
Акира Куросава. Под стук трамвайных колес
Уго Пирро и Элио Петри. Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений

ДИСКУССИИ

О природе и своеобразии современного конфликта и способах его экранного отражения
Актер и критика
Документальное кино и критика

СТАТЬИ

А. Караганов. Пудовкин. Начало
Григорий Козинцев. Пространство трагедии (продолжение)
В. Марецкая. Мои героини
Юрий Никулин. Прожито полвека
Л. Орлова, Г. Александров и другие. Как снимался фильм «Волга—Волга»
М. Пилихина. Размышления перед новой работой
Г. Рошаль. Любительский фильм, его проблемы и перспективы
Г. Цитриняк. Петр Алейников в воспоминаниях друзей
А. Эфрос. В кино и театре
Р. Юренев. Эйзенштейн (главы из книги)
С. Юткевич. Проблемы политического фильма

ЗА РУБЕЖОМ

Я. Березницкий. Марлон Брандо
М. Каюмов. После Ташкентского фестиваля
В. Михалкович. Луи де Фюнес — характер или маска?
Д. Орлов. Чехословацкое кино на новых путях
Н. Туманова. Венгерские кинематографисты в поиске
Р. Юренев. Кино Югославии: споры, проблемы, тенденции

В журнале будут продолжены рубрики:

ЕДИНАЯ, МНОГОНАЦИОНАЛЬНАЯ... СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН. БЕСЕДЫ ЗА РАБОЧИМ СТОЛОМ. ФИЛЬМ НАХОДИТСЯ В ПРОИЗВОДСТВЕ... ПОРТРЕТЫ. ЭКРАННЫЕ ВЕСТИ. ОТОВСЮДУ. ПЕРЕПИСКА С ЧИТАТЕЛЯМИ

Не опоздайте оформить подписку на журнал на второе полугодие. Подписка принимается без ограничений

ИСКУССТВО КИНО 4
1972

В ПЯТОМ НОМЕРЕ ЖУРНАЛА „ИСКУССТВО КИНО“ ЧИТАЙТЕ

НАВСТРЕЧУ II ТАШКЕНТСКОМУ КИНОФЕСТИВАЛЮ СТРАН АЗИИ И АФРИКИ

Статьи председателя Оргкомитета II Ташкентского кинофестиваля стран Азии и Африки, заместителя Председателя Совета Министров Узбекской ССР *Р. Х. Абдуллаевой*, *Ч. Айтматова*, *А. Карлиева*, *Н. Жантурина*, *А. Манаряна*, *Е. Дзигана*

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН

Статья генерал-майора *Е. Болтина* об эпопее «Освобождение»
Отклики зарубежной прессы о фильме

РЕЦЕНЗИИ НА ФИЛЬМЫ

«Невестка», «Порыв», альманах «Горизонт»

ДИСКУССИИ

А. Михалевич. О внутренней зрелости художника (окончание)
Д. Стариков. Часть общего дела

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ. МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

Р. Юренев. Зигфрид Кракауэр и его книга «Природа фильма»
З. Кракауэр. Природа фильма (фрагменты из книги)
Л. Арнштам. Человек, проживший тысячу жизней (окончание)

ЗА РУБЕЖОМ

Нгуен Дак. Время героев
Р. Соболев. Многоликий экран Индии
Нобуки Курода. Кинематография Японии в 1971 году

Индекс 70402